

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



José Saramago: da viagem ao viajante

Mariana de Matos Gonçalves

Dissertação

Mestrado em Cultura e Comunicação

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



José Saramago: da viagem ao viajante

Mariana de Matos Gonçalves

Dissertação orientada pelo
Professor Doutor Manuel Frias Martins

Mestrado em Cultura e Comunicação

2013

À memória de meu avô, também ele José

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	3
RESUMO/ABSTRACT.....	4
INTRODUÇÃO.....	5
 CAPÍTULO I: Viajar e Escrever a Viagem.....	10
1. A evolução da viagem e das suas narrativas.....	11
2. <i>Viagem a Portugal</i>	22
 CAPÍTULO II: A Viagem Interior.....	30
1. Quem conta a história? Reflexão sobre a figura do autor/narrador em Saramago...31	
2. A viagem imaginária: o lugar, o tempo e o estado de espírito.....	33
3. A viagem autobiográfica e autobibliográfica: vislumbres pessoais e intertextuais do autor.....	48
 CAPÍTULO III: A Viagem Exterior.....	59
1. A viagem entre culturas: a percepção de um Outro diferente.....	60
2. A viagem amorosa: o encontro de duas individualidades.....	72
3. A viagem do leitor: o sentimento de inclusão na narrativa saramaguiana.....	82
 CONCLUSÃO.....	92
BIBLIOGRAFIA.....	95

AGRADECIMENTOS

Para levar esta viagem a bom porto foi indispensável o apoio de várias pessoas.

Não poderia ter concluído esta jornada sem a presença sempre motivadora do meu orientador, o Professor Doutor Manuel Frias Martins, cuja ajuda e palavras de apoio foram muito importantes para a prossecução desta caminhada académica.

Quero também agradecer à Prof.^a Doutora Maria Zulmira Castanheira, que considero uma grande amiga, e que sempre se interessou por este meu percurso, ajudando-me na elaboração desta ideia de abordar a viagem em José Saramago. Agradeço o seu carinho e a sua preocupação constantes. Agradeço igualmente à Professora Doutora Maria Leonor Machado de Sousa pelo estímulo e interesse que sempre encontrei nas suas palavras.

Devo também um sentido agradecimento à Doutora Custódia Vinagre, pelo incentivo permanente e pela ajuda preciosa na compreensão de algumas ideias, que acabei por desenvolver ao longo deste trabalho.

Por fim, retorno à origem desta minha viagem. Agradeço especialmente ao meu pai, Ismael, à minha mãe, Ana, e ao meu irmão, Diogo, pela herança e pela partilha da afeição pela literatura de José Saramago. Também a minha avó Mariana, que sempre gostou muito de ler, me ensinou o valor da curiosidade. Foi na biblioteca do meu pai que encontrei o meu primeiro livro de Saramago. Foi lá que descobri que os livros falam connosco, e que a viagem pelas palavras deste autor é, no fundo, um encontro entre humanidades. Agradeço à minha família pela comunhão dessas palavras.

RESUMO

O tema da viagem é frequente na literatura de José Saramago. Neste trabalho, analisam-se as obras *A Jangada de Pedra* (1986) e *A Viagem do Elefante* (2008) para tentar identificar os vários tipos de viagem que nelas se podem encontrar. A viagem, aqui entendida como percurso transformador do indivíduo, realiza-se em duas dimensões: num plano interior, em que o Eu se vai transformando à medida que vivencia os acontecimentos externos, e de um ponto de vista exterior, em que o Eu se depara com o Outro e entre os dois se estabelecem diferentes tipos de relação. Por isso, este trabalho reflecte sobre a confluência dos movimentos interno e externo no indivíduo, sendo a evolução pessoal do mesmo encarada como uma viagem permanente. Pelas afinidades temáticas com os dois romances referidos, a dissertação debruça-se ainda, e com alguma demora, sobre o escritor/viajante de *Viagem a Portugal* (1981).

Palavras-chave: José Saramago, viagem, identidade, alteridade, intertextualidade

ABSTRACT

The topic of travel is recurrent in José Saramago's literary work. In this dissertation, both *The Stone Raft* (1986) and *The Elephant's Journey* (2008) are analysed with the purpose of identifying the different kinds of journey found in these two books. The journey, perceived here as a transformative process of the individual, is approached from two different vantage points: an internal one, in which the Self undergoes transformation as he experiences external events, and an external one, in which the Self faces the Other, both establishing different relationships with each other. Thus, the dissertation muses upon the confluence between these external and internal movements in individuals, the personal evolution of the Self being considered as an ongoing journey. Due to the thematic affinities with the two novels above-mentioned, the writer/traveller in *Journey to Portugal* (1981) will also be duly taken into account.

Keywords: José Saramago, travel, identity, alterity, intertextuality

INTRODUÇÃO

O presente trabalho estuda o tema da viagem na literatura de José Saramago, particularmente em duas obras: *A Jangada de Pedra* (1986) e *A Viagem do Elefante* (2008). A viagem é aqui entendida como percurso formador do indivíduo. O facto de o desenvolvimento do ser humano se elaborar também em trânsito, ou seja, através da mobilidade interior e mental que existe dentro de si, afirma a extrema importância da viagem para a construção do Eu. A viagem externa, em que um indivíduo é confrontado com uma paisagem exterior e com situações que o põem em confronto com um Outro estrangeiro, porque deslocado do Eu que o enfrenta, concorre para modificar gradualmente o íntimo do sujeito e a sua forma de perceber e se adaptar ao mundo.

A viagem, enquanto prática cultural (vd. Machado e Pageaux, 2001), sofreu ao longo do tempo uma evolução que se verifica também na produção dos seus relatos escritos, isto é, na chamada Literatura de Viagens. A primeira parte do capítulo inicial versa precisamente sobre o que significa, nos nossos dias, viajar e produzir um relato escrito e descritivo dessa viagem. É feita uma abordagem da evolução histórica dos motivos que impulsionam a viagem, e reflecte-se sobre o viajante, que, para Paul Fussell (1982), entre outros, se distancia do explorador e do turista. Também Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux diferenciam peregrino, viajante e turista, assinalando o carácter individual da viagem por oposição à dimensão colectiva em que se desenrolam a peregrinação e o turismo.

A segunda parte do primeiro capítulo inicia a análise da obra literária de José Saramago, abordando, desde logo, *Viagem a Portugal* (1981), pelo motivo de nesse livro o escritor se converter também em viajante e cronista de um relato de viagem. Esta figura do escritor/viajante em Saramago levanta questões relevantes no que diz respeito ao desdobramento do indivíduo por diferentes papéis na narrativa. Nesta obra em particular, em que o autor/narrador se refere a si próprio como “o viajante”, protagonista do enredo narrativo, existe a sensação de o escritor e o personagem viajante que percorre Portugal de lés a lés serem duas pessoas distintas, sendo que o primeiro segue a par e passo todos os movimentos do segundo.

A reflexão estende-se à figura do narrador em Saramago, sobre a qual o próprio escritor afirmou que não mantém qualquer distanciamento em relação à figura do autor:

Por vezes digo que o narrador é mais uma personagem duma história que não é a dele, visto que a história pertence totalmente ao autor. A minha aspiração é fazer desaparecer o narrador para deixar que o autor se apresente sozinho perante uma entidade maior, ou menor: os leitores. O autor exprime-se por si

mesmo, e não através dessa espécie de ecrã que é o narrador. É verdade que existe um narrador onisciente, mas também é verdade que se pode substituir o narrador pelo autor onisciente. (Saramago, in Gómez Aguillera, 2010:237)

As viagens interiores que se podem perscrutar nas personagens e no próprio autor dos dois romances analisados neste trabalho ocupam o segundo capítulo, no qual se leva a cabo um percurso por uma tipologia de movimentação. Quer isto dizer que a viagem assume na obra de Saramago um carácter heurístico, no sentido em que através dela se encontram trajectos interiores e exteriores que vão edificando o ser humano. Em *A Jangada de Pedra*, as viagens são múltiplas, porque se processam a viagem geográfica da Península Ibérica pelo Atlântico e também a de seis intervenientes, cinco pessoas e um cão, na tentativa de se encontrarem. O autor, através da personagem Joana Carda, aponta a dado momento para essa progressão interior do ser humano, elaborada através de um processo de transformação permanente: “digo vidas, não vida, porque temos várias, felizmente vão-se matando umas às outras, senão não poderíamos viver” (JP:189).

O périplo das personagens saramaguianas destes romances faz-se também pelo lugar, não apenas no seu tempo presente, mas também através de uma viagem imaginada à sua existência em outros períodos da História, comprovando assim o gosto de Saramago pelo estudo de uma arqueologia do ser humano e do mundo. Por isso, este trabalho relaciona também a paisagem interior do indivíduo com o panorama exterior por que vai passando na viagem, assim se aliando mais uma vez a ideia de crescimento interno à de aprendizagem proporcionada pelos acontecimentos exteriores.

A identidade do autor em *A Jangada de Pedra* e *A Viagem do Elefante* está presente não apenas no tipo de linguagem que emprega ou nas suas estratégias narrativas, mas também nos vestígios de outra bibliografia de sua autoria que introduz nos textos e também em possíveis marcas biográficas que deixa escapar. Estas duas obras são férteis em pequenos traços saramaguianos que podem remeter para a vida do escritor e em momentos de autocitação, característica apontada por Maria Alzira Seixo (1987). Esta análise pretende também observar com mais pormenor essa viagem entre as obras de Saramago, por se entender que, desta forma, o universo ficcional das mesmas adquire uma realidade mais alargada e se implementa uma discursividade entre narrativas. A ponte possível entre a obra e a vida de um escritor, esta última transposta para algumas particularidades que o autor associa às personagens que cria, é também um dos objectos de estudo deste trabalho.

O terceiro e último capítulo direcciona-se para a análise da viagem que se estabelece entre o Eu e o Outro nos dois romances saramaguianos que aqui nos ocupam. Uma vez mais, o tema da viagem explora a sua capacidade de construir ligações entre os seres humanos em diferentes contextos. São variadas as dimensões no âmbito das quais se pode observar a construção de um elo entre duas individualidades. Antes de mais, impõe-se a consideração sobre a viagem entre culturas, na medida em que aí se jogam os conceitos de *identidade* e *alteridade*, ambos caros aos Estudos Culturais. A convicção de que a identidade só se estabelece através do reconhecimento da alteridade e do confronto com ela possibilita que percorramos as duas narrativas saramaguianas com atenção redobrada aos fenómenos de constituição de um Eu que se opõe a um Outro.

Em *A Jangada de Pedra*, o Eu pode ser localizado na península que voga pelo Atlântico e o Outro na Europa que é deixada para trás. Importa, pois, reflectir sobre uma postura não-europeísta adoptada por Saramago na altura da publicação do romance, que coincide com a adesão de Portugal e Espanha à Comunidade Económica Europeia (CEE). O autor acreditava que o verdadeiro posicionamento cultural dos países ibéricos estaria entre a América do Sul e África, continentes com os quais a Península Ibérica poderia estreitar laços identitários. Em *A Viagem do Elefante*, que retrata a viagem do elefante Salomão entre Lisboa e Viena, depois de ter sido oferecido por D. João III ao seu primo o arquiduque Maximiliano de Áustria, as nacionalidades portuguesa, indiana e austríaca são postas em contacto na Europa do século XVI e daí advêm muitas considerações sobre o Outro e sobre as generalizações abusivas em que o indivíduo tende a incorrer.

O estudo da viagem amorosa possibilita também a análise de uma aproximação mais íntima entre o Eu e o Outro e versa principalmente sobre os laços que se constroem entre duas personalidades distintas. A caminhada de afectos que as personagens de *A Jangada de Pedra* fazem ao encontro umas das outras, daí resultando a formação de dois casais amorosos e um par unido pela amizade, é outra das viagens que o livro oferece ao leitor. Por seu turno, na história do elefante Salomão não existe um casal amoroso, mas o autor escolhe retratar o afecto utilizando a figura do paquiderme. Ao longo da dura jornada que ele e os seus companheiros humanos empreendem em direcção a um país distante acontece uma aproximação terna e inexplicável entre o imponente animal e os integrantes da comitiva. Aqui Saramago

retorna à questão da lealdade inquebrantável que o animal, na maior parte das suas obras personalizado no cão, dedica ao seu dono humano.

Finalmente, analisa-se mais de perto o terceiro viajante de uma obra literária: o leitor. Na narrativa saramaguiana, o receptor da obra é incluído no texto pelo autor, que lhe faz inúmeras referências e se coloca com ele em pé de igualdade (aparentemente, contudo, uma vez que é o narrador que determina o destino da história) na progressão da viagem que narra. Em *A Viagem do Elefante*, Saramago constrói a narrativa de modo a transformar-se (e ao leitor) em mais um integrante da comitiva que acompanha Salomão. Deste modo, a viagem a que o leitor se entrega é de grande proximidade com o universo ficcionado, que acompanha a par e passo. A viagem intertextual é outro dos percursos possíveis na leitura destas duas obras de Saramago, uma vez que a menção a obras de outros autores como forma de ilustração da narrativa é frequente. As influências literárias de José Saramago espreitam com bastante insistência ao longo da leitura de *A Jangada de Pedra* e *A Viagem do Elefante*.

Em suma, este trabalho tem como missão compreender melhor o universo saramaguiano nas viagens que ele desperta, tanto no âmbito da história inventada e das suas personagens como no que diz respeito ao leitor que se deixa levar no embalo da jornada.

CAPÍTULO I

Viajar e Escrever a Viagem

1. A evolução da viagem e das suas narrativas

A viagem já não está no ir, está talvez no chegar. Melhor será dizer que a viagem já não é o movimento entre a partida e a chegada. Hoje, ao dizer-se “vou viajar”, já não se refere o percurso entre o local de onde se parte e a paragem a que se aporta, mas sim a aventura que começa assim que se põe o pé no solo pretendido. Com a adesão em massa a viagens aéreas, que transportam os passageiros para o outro lado do mundo em escassas horas e os mantêm durante esse período alheados de uma realidade exterior, o tempo e o espaço da ida e da vinda eclipsam-se. O processo da viagem deixa de se construir sobre as expectativas, sonhos e medos da caminhada em direcção ao ponto final de chegada; o final da viagem, neste caso entendida enquanto passagem por diversos locais em direcção a um único, é efectivamente o seu princípio.

A ideia da ida como um processo longo e, muitas vezes, doloroso, que implica esforço e perseverança por parte do viajante, na busca de uma idealizada recompensa final, seja ela qual for, contrasta com a realidade actual predominante, em que, muitas vezes, o movimento da viagem não significa dificuldade e medo, mas sim espaço de tempo em suspenso, envolto pela facilidade de uma espera tranquila. A viagem vê-se assim de certo modo desprovida da imprevisibilidade que sempre lhe foi característica. O desconhecido foi, aliás, um dos grandes motivadores dos movimentos expansionistas portugueses. A certeza de haver mais mundo do que aquele que se avistava nas proximidades físicas de um determinado local implicou que a curiosidade humana se esforçasse por alcançá-lo, por percorrer caminhos de imprevisibilidade e surpresa para descobrir o Outro que também habitava o planeta.

Miguel Real afirma que é precisamente o carácter apelativo do imprevisível que atrai o homem para a viagem, enquanto herança genética primordial:

(...) viajar é imaginariamente retornar a esse estado de absoluta imprevisibilidade que definiu o homem do Paleolítico e que nos definiu como animais humanos ao longo de cerca de 200 000 anos. Se não nos ficou nos genes, a viagem ficou-nos nos arquétipos imagiológicos reitores do inconsciente. (Real, 2012:37)

Segundo este autor, é “a ausência de qualquer plano prévio, excepto a demarcação precisa de um objectivo final” (id:37-38) que constitui a plena essência da viagem, do movimento em direcção a uma realidade ignota. Se no tempo do homem do

Paleolítico a viagem se fazia sobretudo por necessidade, em busca de alimento ou de terrenos mais propícios ao desenvolvimento da espécie, hoje ela dá-se em grande parte por motivos mais ou menos superficiais, como o lazer ou em nome de propósitos investigativos. Não se trata, numa grande parte dos casos, de uma questão de vida ou de morte, de obrigatoriedade em nome da sobrevivência. Trata-se de uma escolha pessoal, feita já com a consciência plena da vastidão do universo e com o desejo de que de um conhecimento alargado do Outro resulte um enriquecimento pessoal recompensador.

O imprevisível pode também definir a forma como se considerará o olhar do viajante sobre o que vai encontrando ao longo do seu percurso, pelo menos no que diz respeito ao impacto de um primeiro confronto com o absoluto desconhecido. Se a essência do ímpeto viajante presente no ser humano se prende essencialmente com um desejo de se ser surpreendido e, porque não, maravilhado, talvez seja aqui que caberá de uma forma mais verosímil a crença de que é possível a existência de um olhar ingénuo sobre o Outro. A ideia de que no encontro ou no confronto com o inesperado os sujeitos se encontram “com as guardas em baixo”, por assim dizer, desprovidos de qualquer estratégia de acção previamente delineada ou mesmo sem terem tido oportunidade de projectar mentalmente a sua fantasia de como o encontro poderia ser, leva-nos a crer que esta será talvez a melhor forma de se encontrar uma genuinidade de comportamento e reacção ao que se apresenta aos olhos do viajante. Será, portanto, essa a melhor aproximação ao que se poderá classificar como um olhar ingénuo. Com base na análise dos relatos dos cronistas Álvaro Velho e Pêro Vaz de Caminha, João David Pinto-Correia menciona precisamente que, no contacto com o Outro,

(...) narrador e agentes enunciados ficam, passe a palavra de uso mais coloquial, “desarmados”, sujeitos assim a uma anotação de ausência de qualquer modalização de querer, saber ou poder perante o Outro ou o outro novo contexto. (Pinto-Correia, in Cristóvão, 2003:17)

No entanto, é difícil perceber realmente como foi esse primeiro olhar sobre o Outro diferente nas travessias marítimas portuguesas, uma vez que apenas nos podemos apoiar no relato escrito desse encontro, pensamento vertido para o papel num momento posterior aos acontecimentos. Nessa fase posterior, o sujeito elabora mentalmente e reconstitui emoções, ideias e pensamentos, tenta lembrar-se do que sentiu, eventualmente do grande espanto perante o Outro, seja este humano ou um lugar descoberto. O impacto subjectivo do aqui e agora evoluiu já de certo modo dentro da

mente do sujeito, foi exposto a uma análise racional que talvez pressuponha um certo distanciamento temporal. O relato escrito e o desenho ou pintura eram à altura das Descobertas os meios através dos quais a viagem e suas personagens se fixavam. Eram esses dados que, de certo modo, legitimavam e instigavam à viagem, falavam de realidades diversas e ampliavam a visão geograficamente reduzida que se possuía da totalidade do mundo. O relato descritivo de processos itinerantes demonstra, desde logo, uma visão subjectiva sobre o que é observado, e é também uma porta para o entendimento do contraste entre o universo do viajante e aquele que é encontrado durante a sua viagem. Como assinala Maria Graciete Besse:

[Le récit de voyage], rattaché surtout à l'aventure maritime, partagé souvent entre le régime référentiel e le régime fictionnel, convoque en permanence une information et une idéologie, pour transmettre, sous des formes diverses (chroniques, journaux de bord, routiers, lettres, récits, etc.) la découverte de l'Ailleurs et la connaissance de l'Autre. (Besse, 2004:47)

Reflectindo sobre o poder da descrição enquanto processo narrativo preferencial neste tipo de literatura, João David Pinto-Correia toma novamente como exemplo os relatos dos cronistas Álvaro Velho e Pêro Vaz de Caminha e declara que

(...) a descrição como primeira operação etnográfica constitui, nestes escritos, a intensa actividade pertinente, que pouco a pouco se vai complexificando, numa procura de correlação de dados, e ao mesmo tempo de comparação, para que o descrito se torne mais compreensível e aceite pelo destinatário. (Pinto-Correia, in Cristóvão, 2003:19)

É, portanto, interessante pensar como as formas de deslocação e a sua evolução ao longo do tempo determinaram o rumo que o conceito de viagem seguiria. Poder-se-á mesmo dizer que, pelos desenvolvimentos galopantes dos meios de transporte, se operou uma alteração profunda na forma como se vivencia o acto de viajar. Fernando Cristóvão, com base na análise do tipo de relatos de viagem produzidos ao longo do tempo, identifica a forma como o viajante se adapta aos novos meios de transporte e como isso se reflecte no tipo de escrita que produz. Fazendo uma tipologia da Literatura de Viagens europeia ao longo dos séculos, Fernando Cristóvão determina três grandes classes: a *Narrativa Tradicional de Viagens*, a *Nova Literatura de Viagens* e a *Novíssima Literatura de Viagens*. Em todas elas se percepção a forma como o viajante se relaciona com o que lhe é externo, com as descobertas decorrentes da sua decisão de viajar. Na primeira, iniciada por volta do século XV, o viajante desloca-se em

peregrinação, ou em viagens de comércio ou expansão, entre outras. Nestes relatos, o encontro com o longínquo, diferente e estranho provocava no sujeito um certo “maravilhamento” (Cristóvão, 2009:11), que, como Fernando Cristóvão assinala, é ele próprio determinante no homem medieval, cuja mundividência estava ainda longe de se ver infundida por uma abordagem científica. Seria, portanto, um homem que se deixava encantar pela descoberta do diferente, um viajante tomado pela surpresa e pelo imprevisível, sujeito que se relacionava com o exterior com base num “voyeurismo de passagem” (id:13).

A *Nova Literatura de Viagens* demonstra já um viajante bastante diferente: a evolução nos transportes, como o grande *boom* do caminho-de-ferro e do automóvel, transforma a locomoção humana e, por conseguinte, a experiência da viagem. Começa a surgir a viagem por curiosidade e divertimento, e o turismo inicia um caminho determinante numa redefinição prática do verbo ir. Neste momento, o mundo para lá das fronteiras pessoais de cada um torna-se palco de distrações imaginadas e planeadas. Outro factor que aponta para uma nova abordagem na descrição do que se encontrava na viagem é o aparecimento da fotografia. A prova irrefutável da existência de uma realidade alternativa e a objectividade com que essa realidade era retratada refrearam as eventuais fantasias que se pudessem tecer no exercício da descrição.

As artes da fotografia impediram muitas línguas e penas de exagerar o que foi visto.

Assim como os navegadores dos séculos XVI a XVIII deram lugar aos exploradores do século XIX, também estes cederam o seu protagonismo à multidão colorida e barulhenta dos turistas dos séculos seguintes. (id:14-15)

A palavra “lazer”, com todos os significados que comporta, como ócio ou passatempo, e associada também ao vocábulo “prazer”, tornou-se grande aliada das motivações da viagem, ou, mais ainda, consequência desejada desse empreendimento. Se pensarmos na palavra inglesa para viagem, *travel*, é interessante verificar como se parece com o vocábulo francês *travail*, o que significa trabalho, esforço, dificuldade. A origem etimológica do vocábulo em inglês, analisada por Paul Fussell, indica então que a viagem não pressupõe prazer e facilidade, mas que, pelo contrário, obriga o visado ao sofrimento:

But travel is work. Etymologically a traveller is one who suffers *travail*, a word deriving in its turn from Latin *tripalium*, a torture instrument consisting on three stakes designed to rack the body. (Fussell, 1982:39)

Deste modo, o advento do turismo e do prazer pela descoberta do diferente apenas como distração e ocupação de tempos livres serviu para ocultar um pouco um significado mais antigo e primordial do acto de viajar. Um significado que pressupõe dificuldade, obra e, como tal, sofrimento na sua edificação. Este encadeamento de raciocínio poderá lembrar um verso d' *Os Lusíadas*, “em perigos e guerras esforçados” (Camões, 1971:1), quando se encara a viagem como processo árduo, e não é por acaso que surge essa associação. Sendo a maior epopeia da literatura portuguesa, é também a nossa mais clássica ficcionalização de uma viagem, de um percurso, de uma narrativa que descreve as aventuras de um povo viajante.

O carácter espinhoso e atribulado da viagem, constitutivo até da caracterização das Descobertas como uma provação edificadora da alma humana, é, talvez, o que mais desafia a capacidade e identidade do viajante. Se a identidade se constitui por oposição ao que é diferente, se a singularidade de uma pessoa se percebe pela sua distanciação do que é comum, então é também neste movimento de contacto com o Outro que o próprio viajante se pensa, se analisa e se situa enquanto ser humano na pluralidade do mundo. Talvez seja seguro afirmar que o conforto permanente, encarado enquanto monotonia de experiências e ausência de desafios inquietantes, não conduza o ser humano à plena fruição da sua capacidade de pensar no seu lugar no mundo, na pertinência da sua existência, na riqueza de sensações e emoções que uma vida consciente desperta. Nas palavras cantadas de José Mário Branco,

Cá dentro inquietação, inquietação,
É só inquietação, inquietação,
Porquê, não sei,
Porquê, não sei
Porquê, não sei ainda,
(...)
Há sempre qualquer coisa que está para acontecer,
Qualquer coisa que eu devia perceber,
(...)
Porquê, não sei,
Mas sei
Que essa coisa é que é linda.
(José Mário Branco, *Inquietação*, 1982)

Esta inquietude natural do espírito humano é uma das forças motrizes da viagem, da busca de conhecimento, no fundo, da procura de uma plenitude pessoal legitimadora da existência. É assim compreensível que, antes da viagem aliada ao turismo, se fizessem viagens de estudo, cujo objectivo não era o lazer, mas o trabalho. O incentivo para a viagem era o incremento da cultura pessoal, o desenvolvimento intelectual do viajante, com a visita a museus, bibliotecas ou ruínas detentoras de história. Nos nossos dias, aquilo a que chamamos turismo cultural também se direcciona para o aproveitamento de pólos culturais existentes noutros países. Mas ter-se-á este turista tornado mais superficial e lacónico nas metas que impõe para a viagem?

A *Novíssima Literatura de Viagens*, terceiro tipo de narrativa de viagem proposto por Fernando Cristóvão, insere-se numa época em que as novas tecnologias, como o computador, assumem um papel fundamental na transmissão de mensagens. A linguagem agora utilizada é “simplificada na sua formulação vocabular”, e são frequentes “o uso do inglês, os ícones ideográficos, as abreviaturas, os ideogramas, os símbolos” (Cristóvão, 2009:17). O tom da escrita é muito mais oral, e a facilidade de inserir imagens transforma o relato no que diz respeito ao seu apelo visual. Este é o tempo da viagem que começa no local de chegada e cuja descrição pode ser construída em tempo real.

Também Paul Fussell, numa obra significativamente intitulada *Abroad*, elabora três estádios de locomoção humana, associando cada um a uma época distinta. Considera que primeiro surgiu a exploração no Renascimento, depois a viagem na era da burguesia e, por fim, o turismo com a Revolução Industrial.

All three make journeys, but the explorer seeks the undiscovered, the traveler that which has been discovered by the mind working in history, the tourist that which has been discovered by entrepreneurship and prepared for him by the arts of mass publicity. (Fussell, 1982:39)

Tendo por base uma escala imaginária para a evolução histórica da viagem, o viajante situa-se entre o explorador, indivíduo que parte para a viagem com total desconhecimento do que tem pela frente, e o turista, sujeito que prepara e planeia a viagem previamente. Além disto, segundo Fussell, o viajante vai ao encontro do que “foi descoberto pela mente que actua na história”, se assim o poderemos traduzir. Esta definição é interessante, porque apela a uma consciência histórica do passado e do presente. Se o explorador rumava de facto ao desconhecido, o viajante, como Fussell o

percepção, segue pegadas já feitas e significantes na História. Há um trilho que outros já elaboraram, cuja presença simbólica se ancora no consciente colectivo, e com a qual cada um fantasia de modo singular. Assim, quando parte para a viagem, este indivíduo tem já uma expectativa, uma ideia daquilo que gostaria de encontrar ou do que certo local simboliza para si.

O acto de ir pressupõe o acto de abandonar alguma coisa, mas, retornando à ideia da imprevisibilidade enquanto característica entusiasmante da viagem, Paul Fussell utiliza a expressão *hasty packing* (id:59) como gatilho de uma excitação incontida que permanece até hoje, mesmo se a razão da viagem é o trabalho. Reflectindo sobre essa imagem de alguém fazendo as malas à pressa porque surgiu uma viagem imprevista e imaginando que aí se aplica o verdadeiro significado da expressão “partir à aventura”, é natural concluir que viajar é agir sobre o mundo, é sentir a alegria de conhecer o desconhecido, e, por isso, atingir talvez uma maior harmonia interior.

A viagem exterior e física pressuporá sempre uma viagem interior e mental do indivíduo. À partida, é forçoso que actuem os mecanismos mentais que procedem a uma simbolização e elaboração sobre o que possivelmente acontecerá na “aventura”. Nos dias de hoje, com toda a informação a que se tem acesso sobre as mais variadas partes do mundo, bem como as eventuais representações literárias ou cinematográficas desses mesmos lugares, é inevitável que cada um construa uma imagem mental mais ou menos estereotipada de um determinado local. No entanto, o contraste permanente entre a dimensão interior do viajante e a forma como este recebe as influências de uma realidade exterior, como as analisa e integra mentalmente, permite que se opere uma mudança processual e interna.

Rudyard Kipling analisa, numa palestra proferida na Royal Geographical Society em 1914, a forma como uma viagem pode imprimir imagens mentais mais ou menos difusas num indivíduo. Tendo em mente que, no futuro, os meios de transporte seriam muito diferentes e que, com eles, provavelmente também se modificariam as emoções relacionadas com a viagem, Kipling interessa-se sobretudo pelo que chama de “psychology of moving bodies under strain” (Kipling, 1914:366). Aqui tratamos de viagens enquanto expedições, em condições adversas, e em que o viajante terá de enfrentar contrariedades. Kipling refere que um amigo, em viagem a uma localidade da Ásia por questões de trabalho, lhe contou que, quando estava já muito cansado e submetido a muito trabalho, começou a encarar aquele processo como assente em três pontos, cada um associado a uma palavra e visualizado mentalmente em cada um dos

vértices de um triângulo: possível doença, provisões e quilometragem. A imagem mental deste triângulo (sendo que as três palavras que lhe estavam associadas eram vitais para a sua permanência em viagem) não mais o abandonou, principalmente em momentos de pressão. As “pressure-lines” que Kipling menciona (id:366) são as imagens mentais relacionadas com o trabalho, as quais se formam na cabeça do indivíduo quando este está sob extrema pressão e o mantêm focado nesse mesmo empreendimento. Neste caso, o trabalho implica precisamente a viagem que está em curso e o que é necessário para que ela prossiga.

Um dos objectivos de Kipling com esta explanação será o de apontar precisamente para o facto de que a evolução física da viagem implica também uma modificação mental no indivíduo. O tempo de duração de uma viagem e o modo como ela se efectua influem directamente nas imagens mentais que se elaboram do percurso. Será que a um homem dos nossos dias surgiria mentalmente o mesmo triângulo projectado pelo amigo de Kipling? Estaria ele preocupado com uma possível doença ou com a falta de provisões?

The time is near when men will receive their normal impressions of a new country suddenly and in plan, not slowly and in perspective; (...) when the word inaccessible as applied to any given spot on the surface of the globe will cease to have any meaning. (...) Incidentally, too, we shall change all our mental pictures of travel. (Kipling, 1914:365, 369)

É muito interessante esta forma de se estudar a viagem, através das imagens mentais que todo o processo suscita em determinado indivíduo. A percepção da distância e do sacrifício pessoal para que se consiga percorrê-la provoca certamente uma predisposição mental diferente no viajante. Kipling imagina já as viagens aéreas e não deixa de pressupor que tal forma de viajar implicará um empobrecimento das sensações e aventuras deste processo:

Conceive for a moment a generation wholly divorced from all known smells of land and sea-travel – a generation which will climb into and drop down from the utterly odourless upper airs, unprepared in any one of its senses for the flavour, which is the spirit, of the country it descends upon! (...) In the future, there will be neither mental adjustment nor horizons as we have understood them; not any more of the long days that prove and prepare, not the nights that terrify and make sane again, neither sweat nor suffering, nor the panic knowledge of isolation beyond help – none, so far as we can guess, of the checks that have hitherto conditioned all our travels. (id:372-373)

É curioso ler estas considerações vivendo no futuro que Kipling descreve. A antevisão de certo modo desfavorável do processo evolutivo da viagem prende-se com o facto de, para este autor, as viagens aéreas não implicarem esforço algum. A ideia de esforço, sofrimento, adaptação e superação é deveras valiosa para Kipling, atendendo às suas palavras, uma vez que declara também que “a vida nos ensinou a amar aquilo pelo qual sofremos” (id:373). Terá uma viagem fácil e confortável recompensas menos profundas do que outra que implique esforço e perseverança? Talvez, no que diz respeito a um autoconhecimento da nossa própria resiliência, que pode ser adquirido quando se é exposto ao teste de se tentar sobreviver num ambiente desconhecido e por vezes hostil.

No entanto, nos nossos dias a imediatividade e necessidade da deslocação rápida obrigam a que o processo de se chegar a um determinado local seja de certo modo suprimido em prol do tempo a mais que se adquire no local de chegada. Foi a evolução natural deste processo. Quem sabe o que se dirá no futuro sobre o modo de viajar de hoje. Quando do surgimento do comboio, houve também quem não gostasse desse meio de transporte por viajar demasiado rápido, estar preso a horários e não deixar contemplar a paisagem, como refere William R. Siddall (1987:312). Talvez o homem do futuro escreva sobre a viagem de hoje com a mesma nostalgia.

Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux debruçam-se também sobre o tema da viagem e da escrita de viagens. Para estes autores, a viagem é uma prática cultural, e, no que diz respeito à ligação entre a viagem e a literatura, existem igualmente três formas de movimento que se sucedem historicamente: a peregrinação, a viagem e o turismo. Como se pode observar, apenas uma delas é considerada viagem, e essa classificação tem a ver também com o carácter individual que os autores atribuem ao acto de viajar. O peregrino e o turista inserem-se numa prática colectiva, e a realização dos seus percursos “implica circuitos organizados, itinerários e guias” (Machado e Pageaux, 2001:35). Situando a viagem como tendo começado no final da Idade Média e acabado na segunda metade do século XIX, estes autores consideram que

a viagem corresponde a uma adequação do homem ao mundo exterior, um poder incessantemente manifestado do homem sobre o mundo, por vezes mesmo uma vontade de poder, quer dizer: uma capacidade infinita de, ao descrever e ao compreender o mundo, se conceber como dono desse mundo. Neste sentido, a narrativa de viagem é sempre um acto optimista que afirma a possibilidade de transformar o desconhecido em conhecido e de confirmar que o

homem – neste caso, o viajante –, em toda a sua dimensão humana, é o melhor meio de conhecer e interpretar o universo. (id:35)

A viagem de que tratam Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux é feita sobretudo para Itália, uma vez que, como sublinham, esta representava o pólo cultural mais preponderante para os europeus. Esta classificação derivaria também de ser a Itália um país com uma dimensão histórica fortíssima, no que diz respeito às raízes culturais do Ocidente.

O passado e seus vestígios exerceram sempre um fascínio irreprimível no ser humano quando este buscava a sua identidade e o seu lugar no mundo. Os ensinamentos do passado e a manutenção de uma memória histórica estabelecem-se como suportes da humanidade, que se depara há milhares de anos com as mesmas questões. Daí que aquilo a que se chama um clássico, seja um livro, um filme ou uma pintura, entre outros, mantenha uma profunda actualidade mesmo muitos anos depois de ser produzido. Há qualquer coisa de fundamental, talvez mesmo de primordial, que o sujeito que produz a obra partilha com o sujeito que a recebe, mesmo se milhares de anos depois. A obra de ontem fala com o sujeito de hoje, como se, no fundo, lhe desse conta de que os desafios impostos pela consciência da sua humanidade são os mesmos que os seus antepassados enfrentaram. Assim, a viagem é também uma forma de ir ao encontro desses vestígios de humanidade. Curiosamente, M. A. Michael, num artigo em que descreve pormenorizadamente o que é para si a viagem e o viajante, declara que, ao passo que o homem do passado viajava para ir em busca de novos mundos, o homem do presente (o artigo data de 1950) viaja para ir ao encontro de mundos antigos (Michael, 1950:10). O motivo da busca inverte-se. Ao explorador, cuja força impulsionadora era saber que viajava em busca do que não estava descoberto, sucede-se o viajante moderno, que, tendo conhecimento, pelo menos teórico, do que se estende para lá do seu horizonte pessoal, deseja retornar ao princípio de tudo, ao passado, a uma razão fundadora da sua existência e do seu lugar actual no mundo. Contrapondo o mundo actual aos sonhados mundos do passado, Michael refere que a rapidez e as obrigações por que se rege a sociedade de hoje suscitam no homem um desejo de retornar a uma época em que havia tempo para a contemplação sem constrangimentos.

A perspectiva antropológica levada a cabo pela Inglaterra Vitoriana demonstra bem o desejo de encarar o Outro considerado primitivo como um reduto de um estágio ancestral da humanidade. Esta mundividência, profundamente influenciada por uma

moralidade com pretensões de superioridade evolutiva, hierarquiza os seres humanos e classifica-os consoante a noção partilhada pela sociedade ocidental de progresso civilizacional. A viagem ao encontro deste Outro era assim uma forma de observar o ser humano no que se julgava ser uma fase inferior de desenvolvimento. Conforme afirma Vasiliki Galani-Moutafi, “primitive societies were used as time machine through which one could travel back to the Western world’s distant past and return, thereby, to the childhood age of humanity” (Galani-Moutafi, 2000).

Já no século XVII, Sir Francis Bacon, considerado um dos exemplos da transição do homem medieval para o homem moderno, escreve, entre muitos outros, um ensaio denominado *Of Travel*, em 1625, em que afirma o seguinte:

It is a strange thing, that in sea voyages, where there is nothing to be seen, but sky and sea, men should make diaries; but in land-travel, wherein so much is to be observed, for the most part they omit it; as if chance were fitter to be registered, than observation. (Bacon, 1985:113)

A viagem marítima e a sua imprevisibilidade parecem estimular no sujeito a vontade de escrever. Mais do que a descrição do que vê, o sujeito sente o impulso de transpor para o papel o seu estado de alma e a incerteza de a sua vida estar dependente do acaso, que ninguém pode antever. O mar e o seu mistério sempre foram elementos indispensáveis na elaboração mental que o homem actual faz das viagens das Descobertas. Era o oceano que se interpunha entre o Mundo Velho e o Mundo Novo, entre o passado do velho continente e o futuro que se oferecia nas costas de terras inexploradas. Nos nossos dias, em que parece não haver territórios novos para descobrir no planeta Terra, as viagens realizam-se sobretudo pelo ar, sem qualquer ligação directa com o meio exterior. A evolução da viagem fez-se assim não apenas pelo aperfeiçoamento do meio de transporte, mas também pela substituição sucessiva do elemento em que esse transporte circula. A terra e a água deram lugar à primazia da viagem pelo ar. A capacidade de atingir os objectivos que, num determinado período do tempo, parecem impossíveis e irrealistas tem sido a característica mais demonstrativa da força inventiva da mente humana. O desenvolvimento da viagem é outra prova da sua capacidade de adaptação, e as narrativas que nascem desse percurso continuam a exprimir o modo como o ser humano se sente quando confrontado com a heterogeneidade do mundo.

2. *Viagem a Portugal*

Viagem a Portugal (VP), publicada em 1981, representa a incursão de José Saramago na Literatura de Viagens. Entre Outubro de 1979 e Julho de 1980, o autor viajou por Portugal a convite da editora Círculo de Leitores, com o objectivo de escrever uma obra sobre o nosso país. Tratou-se, portanto, de um livro encomendado, representativo da possibilidade de subsistência do escritor através do seu trabalho de escrita. Daí resultou uma obra em que são apresentadas através do olhar singular do escritor/viajante diversas localidades portuguesas, de Norte a Sul.

Na reedição de 2011, Cláudio Magris assina o prefácio da obra, no qual declara que “também viajar, como escrever e como viver, é acima de tudo abandonar” (VP:15). A viagem em direcção a algo implica sempre que se abandone alguma coisa, que se deixe para trás outra realidade, mesmo que apenas geográfica e física. É, pois, natural que o entusiasmo de ir pressuponha sempre alguma angústia em saber-se que algo ficou para trás. Assim é também com a evolução pessoal. O desenvolvimento e mudança interiores poderão causar a nostalgia da realização de que há um Eu que se abandona, que se transforma, que eventualmente se perde no tempo. Talvez se trate de nostalgia ao retornar-se mentalmente a uma imagem do Eu da infância, período da vida do homem que Saramago considera o verdadeiro “paraíso perdido”. Assim acontece também com a melancolia que pode apoderar-se de um indivíduo que visite paragens que apontem para uma imaginada “infância da humanidade”, expressão já mencionada através das palavras de Galani-Moutafi.

No caso de *Viagem a Portugal*, Saramago abandona-se à viagem, transforma-se em palmilhador atento e próximo da realidade física que ante os seus olhos se desenrola, mas também se converte em tradutor de uma subjectividade interior que se poussa inevitavelmente em cada pormenor deste Portugal visitado. A intenção do autor não é a de escrever um guia (desejo primeiro da editora que lhe encomendou a obra), nem pretende ele “dar conselhos, embora sobreabunde em opiniões” (VP:19). O seu propósito é dar conta de uma história, história de “um encontro nem sempre pacífico de subjectividades e objectividades” (VP:20). Acima de tudo, o autor tem a plena consciência de que esta viagem é também uma viagem por si próprio, pelas suas origens enquanto produto de um país e de uma cultura: “O viajante viajou no seu país. Isto

significa que viajou por dentro de si, pela cultura que o formou e o está formando (...)” (VP:20).

Ao iniciar a leitura da obra, deparamo-nos imediatamente com a figura do viajante, que é ao mesmo tempo o autor da obra e também personagem projectada na narrativa, que se elabora sempre na terceira pessoa, como se o autor/narrador se visse a si mesmo desdobrado numa outra individualidade. A forma como Saramago constrói a narrativa poderá mesmo conduzir o leitor a uma sensação de haver dois viajantes nesta empreitada: um primeiro que assume o protagonismo da obra, e outro implícito que lhe segue as pisadas na sombra, nunca o perdendo de vista e relatando tudo o que lhe vai acontecendo. Neste caso, narrador e personagem transformam-se numa entidade ao mesmo tempo una e dupla. Haverá ainda um terceiro viajante, como é forçoso que assim seja em todas as narrativas: o leitor.

O “viajante-espectador”, assim classificado por Maria Graciete Besse (2004:52), é, em primeiro lugar, um caminhante. É certo que se desloca de umas regiões para outras de automóvel, pela menção feita por vezes a este meio de transporte, mas a interacção directa com o Outro será feita através da caminhada a pé. Partindo da visão algo restritiva que alguns autores mantêm no que diz respeito à figura do viajante, nomeadamente M. A. Michael, para quem a verdadeira viagem se faz a pé, sem qualquer intervenção de aparelhos mecânicos, pode então afirmar-se que este é um verdadeiro viajante. Se o contacto com aquilo de que um país é feito, paisagens e gentes, só será realmente profundo se se encontrar o viajante a pé, cara a cara com os seus interlocutores, pés partilhando o mesmo pedaço de chão, então está este sujeito fazendo uma genuína viagem.

Genuína é também a simpatia com que se relata a convivência com as pessoas que pelo caminho se encontram, como é o caso do convite para almoçar em casa de uma lavradeira que lhe é dirigido pela própria em Malhadas. Confessa o viajante:

(...) bem se vê que é de vontade, que o pouco ou muito que estiver na panela seria dividido em partes desiguais, porque é mais do que certo que o viajante teria no seu prato a parte melhor e maior. (VP:30)

A generosidade e hospitalidade do povo português de condição mais humilde merecem, pois, a deferência do viajante. José Saramago iniciou o seu discurso de aceitação do Prémio Nobel da Literatura em Estocolmo, em 1998, com a frase: “o homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever”

(*Discursos de Estocolmo*:11). Referia-se ao seu avô Jerónimo Melrinho. Esta é também uma viagem a um Portugal de valores aprendidos na infância.

Nesta narrativa encontram-se também construções literárias da realidade evocadas pelo viajante. A sua bagagem é também os livros que leu e os autores que transporta consigo. São então viagens de diferentes naturezas as que vai acumulando ao longo do seu percurso. A viagem física entrecruza-se com a viagem pela cultura e costumes de um povo, a qual, ao mesmo tempo, se vê atravessada pela viagem a referências literárias, em busca de uma possível comparação de olhares. Lidas as palavras de um Outro, que descrevem a sua perspectiva sobre um determinado local, é chegado o momento de este viajante rememorar esse olhar e a ele juntar o seu próprio. A título de exemplo, assim acontece com a evocação de Camilo Castelo Branco, ao chegar a Samardã:

esta casa viu-a Camilo deste mesmo sítio onde o viajante põe os pés, o mesmo espaço ocupado por ambos, em tempos diferentes, com o mesmo Sol por cima da cabeça e o mesmo recorte dos montes. Há moradores que vêm ao caminho, mas o viajante está em comunicação com o além, não liga a este mundo, perdoe-se-lhe por esta vez. (VP:71)

Assim sucede também nos primeiros três parágrafos do primeiro capítulo da obra, em que a evocação de Padre António Vieira surge explicitada no subtítulo “o sermão aos peixes”. A função desta pregação é curiosa: na fronteira entre Espanha e Portugal, olhando o rio Douro, cujas duas margens se encontram cada uma num destes países, o viajante interroga-se sobre a nacionalidade e a língua dos peixes que circulam num e noutro lado, e que “só se comem por necessidades de fome e não por enfados de pátria” (VP:24). A reflexão sobre a distinção invisível entre terras portuguesas e terras espanholas e sobre a “irmandade de peixes” (VP:24), que não se destrói por rivalidades de teor nacionalista, mas apenas por imperativos de sobrevivência física, cumpre o propósito de advogar a tolerância e o respeito entre a humanidade.

O viajante declara no seu sermão que, durante a sua viagem, deverá “dar muita atenção ao que for igual e ao que for diferente” (VP:24), embora tendo consciência das suas “preferências e simpatias” (VP:24). Este discurso é uma declaração de intenções, pois o viajante tem em mente que, no contacto com o Outro e com o que é diferente de si, existe o risco de que se instale mentalmente a sensação de uma qualquer espécie de superioridade. Nesse sentido, o sermão que dirige aos peixes é um recado para si próprio.

Mesmo que seja impossível que o relato desta viagem não se veja atravessado pela subjectividade pessoal do viajante que o fez, haverá um esforço da sua parte para abordar tudo o que presenciar com a mesma justeza. Este é o grande desafio do viajante. A cultura e as ideias que o fundaram enquanto ser humano pensante estão contidas em si, actuam como um filtro da realidade externa, mas o esforço é no sentido de reconhecer o diferente como igual a si, fruto de um processo evolutivo semelhante.

A história longínqua dos lugares que o autor/viajante visita está também presente, uma vez que este périplo é pontuado pela evocação de guerras e disputas que se desenrolaram nos locais visitados. A viagem imaginária, a um tempo longínquo de reis e reinados, é avivada pelo simples encontro com certos objectos:

é este silêncio do Vale da Vilariça, que consoladora a amizade, o viajante está prestes a adormecer, quem sabe se nesta cama de dossel dormiu sua majestade o rei ou talvez, preferível, sua alteza, a princesa. (VP:39)

Este é um relato de viagem profundamente impregnado pela visão humanista do seu autor, e cuja cadência obedece até ao movimento primordial da natureza, ao ritmo da própria vida. Maria Graciete Besse analisa a movimentação deste viajante pelo país, a qual, segundo esta autora, se realiza “selon un rythme scandé par l’alternance des saisons, les mouvements cycliques du soleil, l’importance de la pluie ou du brouillard, les jeux de l’ombre et de la lumière” (Besse, 2004:49). Trata-se assim de uma viagem que se desenvolve naturalmente, aparentemente sem exigências editoriais e requisitos obrigatórios de conteúdo. Saramago viaja pelo país e conta o que vê, o que lhe acontece, quem lhe salta ao caminho, por assim dizer, e, mais importante, o que esse movimento e o quotidiano da viagem lhe provocam interiormente, a forma como os seus olhares exterior e interior compreendem e reflectem o Portugal que se lhe oferece. Segundo Maria Graciete Besse, a viagem acontece então em dois tempos:

(...) il y a d’abord le périple, où l’écrivain entre effectivement en contact avec la réalité, la découvre et l’explore: il y a ensuite le récit, où il raconte dans une tension constante entre objectivité et subjectivité, les événements qui ont eu lieu durant son parcours, (...) puisque le voyage se fait essentiellement à l’intérieur de lui-même. (id:49)

Outra viagem patente nesta obra e que se coloca como central na análise deste tipo de relatos é a que se desdobra entre a ficção e a realidade. Se na descrição do que se encontra pelo caminho seria de esperar um olhar objectivo ou realista, é também

verdade que são a imaginação e a rememoração do viajante que concorrem para produzir o relato escrito numa fase posterior ao encontro presencial com a realidade descrita. A obra é assim uma tradução mental do que foi visto, elaborada com base numa subjectividade e mundividência próprias. Será então natural que o que foi visto seja, de certo modo, ficcionado, levado ao leitor através de uma representação narrativa.

A palavra representação pressupõe, desde logo, um trabalho específico sobre uma realidade em bruto. Esse trabalho está dependente da mente que o articula. As referências literárias do autor/escritor evidenciam-se de novo quando contempla o castelo da Lousã. Seria o cenário perfeito para se representar *Hamlet*, pensa. E, indo ainda mais longe, imagina que o trágico herói de Shakespeare existiu na realidade e “viveu e se atormentou” (VP:234) naquele castelo. A imaginação é, deste modo, a grande impulsionadora de uma interferência entre realidade e ficção no relato escrito.

Carl Thompson alerta para a ambiguidade que o relato de viagem pode conter no que diz respeito às fronteiras entre facto e ficção:

For all travel writers find themselves having to negotiate two subtly, and potentially conflicting, roles: that of reporter, as they seek to relay accurately the information acquired through travel, and that of story-teller, as they seek to maintain the reader's interest in that information, and to present it in an enjoyable, or at least easily digestible way. (Thompson, 2011:27)

Assim, a selecção dos conteúdos a apresentar na obra é determinante neste processo. Sendo impossível escrever sobre todos os pormenores da viagem, o autor decide o que incluir no relato e como o apresentar ao leitor, decisão que será, em princípio, muito influenciada pelo impacto que determinados acontecimentos da jornada exerceram sobre o viajante. Esta construção de uma narrativa, fazendo-se uso de mais ou menos recursos literários próprios de uma escrita ficcionada, é ela própria portadora de uma dimensão ficcional.

A writer necessarily picks out significant recent events, and organises those events, and his or her reflections on them, into some sort of narrative, however brief. Travel *experience* is thus crafted into travel *text*, and this crafting process must inevitably introduce into the text, to a greater or lesser degree, a fictive dimension. (...)

A degree of fictionality is thus inherent in all travel accounts. (id:27-28)

Prova desta fronteira ténue entre realidade objectiva e narrativa ficcionada é a passagem em que este viajante escritor se sente “chamado por um fantasma” (VP:336),

e sobre cuja pessoa, vítima da crueldade de alguns habitantes de São Jorge da Beira, escrevera no passado. O escritor sente-se assim impelido a viajar até ao local onde o acontecimento decorrera, com a finalidade de o lugar adquirir a realidade física que lhe faltava na elaboração literária. O autor declara que o fantasma deste homem – no fundo, o fantasma dos “tontos de aldeia, os bêbados, os desgraçados sem defesa” (VP:334), as vítimas de injustiça e crueldade – é o único em que acredita. As crenças pessoais e a sensibilidade própria de um autor pairam sempre também como um fantasma sobre a sua obra. Em Saramago, há uma voz distinta em cada palavra escrita, portadora de uma ética e força moral humanas, conducentes ao desejo de uma fraternidade justa.

A dimensão histórica de Portugal, presente nos monumentos, obras de arte ou arquitectura, é também sublinhada pelo autor, que, ao entrar em Sortelha, se sente a viajar até à Idade Média.

O que dá carácter medieval a este aglomerado é a enormidade das muralhas que o rodeiam, a espessura delas, e também a dureza da calçada, as ruas íngremes, e, empoleirada sobre pedras gigantescas, a cidadela, último refúgio de sitiados, derradeira e talvez inútil esperança. Se alguém venceu as ciclópicas muralhas de fora, não há-de ter sido rendido por este castelinho que parece de brincar. (VP:258)

A caminhada deste viajante faz-se não somente no espaço, mas também no tempo. A imaginação é talvez o mais poderoso impulsionador da viagem. Firmar o pé num local com séculos ou mesmo milhares de anos de história pode transportar o viajante a uma dimensão de contemplativa fabricação mental, quem sabe imaginando que a qualquer momento lhe surge no caminho um homem como ele, mas de outra era.

Saramago atribui também uma importância extrema à língua e ao verdadeiro significado semântico das palavras, como disso atestam os dizeres do imaginário Livro dos Conselhos, que, muitas vezes, surgem na contracapa das suas obras. Se em *História do Cerco de Lisboa* (1989) se pode ler “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes”, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) oferece uma frase ainda mais incisiva: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

Em *Viagem a Portugal* existe uma diferença bem acentuada pelo autor entre duas palavras de significado próximo: ‘descobrir’ e ‘encontrar’. Tânia Franco Carvalhal, na *Colóquio Letras* dedicada ao escritor em 1999, diferencia a semântica dessas duas palavras, acrescentando que a distinção pretendida por Saramago é também a que se

refere ao viajante e ao turista (Carvalhal, in Varela, 1999:185-186). ‘Descobrir’ implica que haja um desejo prévio e, portanto, uma formulação mental da procura, ao passo que ‘encontrar’ não depende da vontade do sujeito, mas apenas do acaso e da oportunidade. A distinção acentuada entre os dois vocábulos significa também que o verbo descobrir deverá, quando o assunto é a viagem, ser particularmente exaltado, uma vez que conduz à consciência de que viagem é, em grande parte, demanda (em inglês, *quest*, palavra que pode servir para muitas pessoas como espolita de viagens no imaginário literário e cinematográfico).

A palavra *demanda* traduz um percurso interior ou exterior em busca de algo. A ela está também associada a ideia de dificuldade, de esforço e até de provação. A jornada faz-se buscando qualquer coisa que só pode ser atingida através de um percurso que põe à prova o viajante, testa os seus limites e finalmente contribui para a sua edificação pessoal. Talvez a noção de demanda seja indissociável da ideia de fé, uma vez que, para que o caminho seja percorrido até ao final, o viajante tem de superar qualquer adversidade que lhe seja imposta, acalentado não pela certeza de que encontrará o que procura, mas sim pela crença de que a viagem em causa representa uma missão pessoal, cuja recompensa será um melhor conhecimento de si próprio e do seu propósito na vida. Deste modo, a crer-se que exista um requisito fundamental para que um indivíduo se torne um verdadeiro viajante, é forçoso que esse requisito seja a procura permanente, mesmo de algo que seja indefinível para ele próprio:

O homem é um ser que procura. O que caracteriza o ser humano é a necessidade de procurar, e procura por diferentes caminhos, que podem ser contraditórios. Não sabemos se encontramos e não sabemos se o que encontrámos uma vez é o que estávamos à procura, ou se não há mais nada a procurar depois de ter encontrado alguma coisa. Portanto, somos seres de procura. (Saramago, in Gómez Aguilera, 2010:156)

A demanda de Saramago em *Viagem a Portugal* foi, talvez, a de conhecer mais detalhadamente o seu país para melhor se conhecer a si próprio; contar uma história de encontros, de um homem com o seu país e com outros homens e mulheres da sua pátria, de um viajante com a sua memória e o seu imaginário pessoal, “choque e adequação, reconhecimento e descoberta, confirmação e surpresa” (VP:20).

Tânia Carvalhal encontra na obra de José Saramago “o impulso para a deslocação, ou seja, o que leva o escritor a trocar cenários para entender melhor os homens e o mundo” (Carvalhal, in Varela, 1999:183). Esta temática é recorrente nos

seus romances. A ideia de um enredo que simboliza um percurso em direcção a um desenlace final, que normalmente representa uma reflexão do autor sobre a humanidade, constitui a estrutura de muitos dos seus livros. Frequentemente, acontece algo inesperado e irrealista no início da obra, como, por exemplo, todos os homens cegarem ou deixarem de morrer, o que obriga a sociedade em questão a adaptar-se a essa nova realidade. O autor elabora então na ficção o que aconteceria na prática se tal acontecimento imaginado viesse de facto a ter lugar, e os seus enredos constituem, a partir daí, uma viagem pela natureza dos homens. O que interessa a este autor é precisamente uma reflexão humanista, o reconhecimento do que o ser humano tem de bom e também um certo lamento pelo que de vil se encontra na sua natureza.

A viagem estabelece-se em várias dimensões nas obras de Saramago. A caminhada do ser humano desenrola-se tanto externamente como internamente, havendo mesmo uma confluência de movimentos dentro do sujeito. Exteriormente, o indivíduo experimenta as situações que o farão construir-se num plano interior, tal como se verá no próximo capítulo. Nele se analisará dois romances de José Saramago, *A Jangada de Pedra* (1986) e *A Viagem do Elefante* (2008), nas várias viagens pelo interior dos sujeitos/personagens que aí se podem encontrar.

CAPÍTULO II

A Viagem Interior

1. Quem conta a história? Reflexão sobre a figura do autor/narrador em Saramago

O sujeito sofre um processo de mudança através da relação que se vai estabelecendo entre a sua dimensão interior e os acontecimentos externos em que participa durante a viagem. Nas personagens dos dois romances aqui estudados podem encontrar-se vestígios dessas várias viagens interiores, assinaladas sempre pela voz intimista e participativa do narrador. Em Saramago, a figura do narrador é determinante na construção de uma envolvência valorativa face à qual a história e os personagens são “avaliados”. O tom com que o narrador conduz o leitor pela trama e a forma como ele próprio reflecte sobre a história e as atitudes que narra são a marca pessoal de Saramago, a sua identidade enquanto autor.

Em Saramago, o narrador é o próprio autor, não existe o desejo de que essa voz invisível seja a de uma entidade abstracta e fabricada, independente do escritor da obra. “A obra é o romancista” (Saramago, in Gómez Aguillera, 2010:234), e o narrador/autor é o mestre que move os cordelinhos que movimentam as personagens. O narrador parece andar sempre no encalço das personagens, como se fosse mais um viajante que, recolhido a um canto, tudo observa e tudo sabe. É ele o grande conhecedor do destino final da história e dos seus participantes, ao passo que os próprios não o sabem e continuam a sua caminhada sem qualquer suspeição do que lhes está reservado. Saramago classifica-se enquanto “narrador realmente onnisciente, onnipresente e que, de certa maneira, está disposto a manipular tudo o que se relaciona não só com a narrativa propriamente dita, como também com as ilusões do próprio leitor” (id:235).

Em *A Viagem do Elefante (VE)*, Saramago constitui-se definitivamente como autor/narrador, sem qualquer dissociação (Saramago, in Silva, 2009:382). Essa figura assume ela própria um estatuto de personagem da história, quase como se pudesse ser materializada num dos integrantes da comitiva que acompanha o elefante Salomão. Este narrador segue a par e passo os movimentos das personagens, mas grande parte da narrativa constitui-se também com as reflexões e digressões filosóficas do autor em torno dos acontecimentos que vai narrando. Maria Luísa Leal aponta precisamente para a existência de dois tipos de discurso nas narrativas saramaguianas:

É conhecida, na ficção de José Saramago, a tensão entre a ideia de que tem de se dar voz ao outro que é a personagem (se a personagem não for uma voz-outra, uma outra visão do mundo, não estamos perante um romance polifónico

ou dialógico) e a necessidade de constantemente se pontuar o discurso com intervenções ou asserções de índole valorativa do foro autoral. (Leal, in Varela, 1999:195)

Deste modo, existe sempre uma dualidade de vozes nas tramas de Saramago. Tanto são as personagens a assumir o protagonismo do discurso narrativo, como imediatamente se transfere esse poder para o narrador, que comenta e avalia o que foi dito anteriormente. As personagens são também alvo de escrutínio interior, uma vez que esta entidade narradora conhece os pensamentos e as motivações pessoais de cada uma delas, analisando sempre as suas acções à luz da sua humanidade. Esta é também uma das características do narrador de Saramago. Existe muitas vezes uma certa benevolência ou compreensão pelas personagens e suas atitudes, com base numa reflexão e análise profunda da natureza humana, suas dificuldades e seus méritos.

Assim, em *A Jangada de Pedra (JP)*, quando José Anaíço e Joana Carda se envolvem amorosamente, Joaquim Sassa não consegue reprimir uma certa inveja, resultante da sua condição de homem solitário. Quando o romance está ainda no início, os dois apaixonados são deixados a sós no carro pelos outros dois companheiros, Joaquim Sassa e Pedro Orce, que caminham na praia. Quando estes dois finalmente recebem o sinal para regressarem ao carro, Joaquim Sassa declara:

correu-lhes bem o encontro, qualquer ouvido com experiência de vida não teria dificuldade em reconhecer, no tom destas palavras, uma contida melancolia, ou despeito, para quem preferir expressão mais trabalhada. Também gostas da rapariga, perguntou Pedro Orce, compreensivo, Não, não é isso, ou até poderia ser, o meu problema é que não sei de quem gostar e como se faz para continuar a gostar. A esta declaração toda negativa não soube Pedro Orce que responder. (JP:206)

Também Pedro Orce, quando encara a situação de se ver sozinho face aos dois casais recém-formados, Joana Carda e José Anaíço, Maria Guavaira e Joaquim Sassa, se sente um pouco excluído.

nota-se-lhe no olhar uma certa irritação quando observa os ainda assim muito discretos gestos de ternura com que se exprimem os quatro, tanto dois por dois como todos juntos, o mundo do contentamento tem o seu próprio e diferente sol. Não ficará bem o despeito a Pedro Orce, que se sabe velho, mas será nosso dever compreendê-lo, se ainda não se resignou. (JP:259)

Mesmo os sentimentos negativos experimentados pelo ser humano são vistos à luz da sua fraqueza natural. Há na obra de Saramago um pendor marcadamente

pessimista em relação ao ser humano e ao mundo por ele construído, em que, para o escritor, abundam o egoísmo e a crueldade. No entanto, é também verdade que, nas personagens centrais das suas obras, as que sofrem com o acontecimento improvável e ficcionado que é a premissa de muitas das suas narrativas, existe sempre um fundo de bondade. Pelo contrário, o egoísmo, ambição, crueldade e desrespeito pela humanidade são sempre personificados em personagens mais abstractas e colectivas, como as instituições governamentais, através das suas reacções e soluções para o problema que se instala no início da trama.

As várias viagens que se encontram na obra de Saramago são sobretudo uma grande reflexão sobre o que é “ser-se um ser humano” (Saramago, in Gómez Aguilera, 2010:157). Apresentam-se de seguida alguns tipos de percursos interiores que, nos romances *A Jangada de Pedra* (1986) e *A Viagem do Elefante* (2008), se podem classificar como viagens.

2. A viagem imaginária: o lugar, o tempo e o estado de espírito

Ambas as narrativas se desenrolam tendo por base uma viagem geográfica, mas os motivos desse movimento são distintos. Em *A Jangada de Pedra*, Saramago constrói um enredo a partir da encenação de um acontecimento não real e imaginado, a separação física entre a Península Ibérica e o resto da Europa. Pelo contrário, *A Viagem do Elefante* elabora a reconstrução do caminho que terá percorrido o elefante oferecido por D. João III de Portugal a seu primo, o arquiduque Maximiliano de Áustria. É um percurso também ele imaginado, uma vez que não há um registo histórico das etapas desta viagem. Assim, ao passo que em *JP* a acção se desenrola no sentido de um afastamento da Europa, em *VE* as personagens embrenham-se por território europeu até chegarem a Áustria. Ambas as viagens constituem percursos externos, pelo espaço físico do mundo, e internos, pela dimensão mais íntima dos homens e também dos animais que na narrativa carregam uma significação determinante, como é o caso do elefante Salomão em *VE* e do cão Ardent/Constante em *JP*.

Em *JP* a temática da viagem e do movimento é particularmente intensa, uma vez que se desenrola em dois planos. Por um lado, é toda a península que voga pelo

Atlântico, e, por outro, também as personagens viajam dentro deste bloco navegante, por terras de Espanha e Portugal. Três homens, duas mulheres e um cão encontram-se no meio do desgoverno da península face ao acontecimento inesperado do seu isolamento no meio do oceano numa viagem que altera as suas vidas. Na reprodução do caderno de apontamentos de Saramago sobre a construção de *JP*, presente na *Colóquio Letras 151/152*, de 1999, encontramos outras possibilidades de título para esta narrativa. *O Mar Aberto* e *A Pele de Boi* são hipóteses riscadas na primeira página do caderno, que apresenta por baixo destas duas a definitiva. A ideia de “pele de boi” vem da frase de Estrabão, que afirma ser essa a forma da Ibéria e que se apresenta na contracapa da obra, juntamente com outra que abre espaço para o título definitivo, referenciada como sendo de um anónimo português, segundo a qual “A Península Ibérica tem a forma de uma jangada”.

A escolha final de *A Jangada de Pedra* evidencia a temática fulcral da obra, a da viagem contínua, mas possibilita também uma reflexão sobre a possível contradição dos dois substantivos: à fragilidade que associamos a uma jangada enquanto meio de transporte é contraposta a perenidade e resistência da pedra, motivo frequente nas obras de Saramago, como Maria Alzira Seixo assinala (1999). Também o próprio autor refere no caderno de apontamentos que a recorrência de temas e de motivos na sua obra é uma boa razão para que o título faça referência à pedra (nessa altura, tem ainda em mente outras hipóteses: *A Grande Pedra* ou a *A Grande Pedra do Mar*). A importância da titulação da obra parece relacionar-se neste caso com o início da escrita efectiva da mesma, uma vez que, só depois de ter o título definitivo, Saramago começa a escrever a narrativa, momento assinalado pelo próprio no caderno como tendo ocorrido a 13 de Dezembro de 1985.

A ideia da perenidade da pedra aplica-se também à da longevidade do lugar, no fundo, à idade do mundo, à sua resistência e permanente renovação. O percurso físico implícito na viagem determina a passagem de facto por locais geográficos, pelo *situs* exterior, mas a dimensão interior e observadora do viajante fá-lo analisar o local tendo em conta a sua amplitude histórica, quer no sentido de uma história nacional ou universal, quer também na dimensão da sua própria história pessoal.

Assim acontece com o próprio autor e a sua terra natal, Azinhaga do Ribatejo, que com a acção do tempo deixou de ser o lugar exacto onde Saramago nasceu e viveu os primeiros anos da sua vida. O que resta desse lugar é a memória que Saramago conserva dele. No fundo, a existência dos lugares projecta-se na mente do indivíduo

enquanto memória afectiva, imagem visual de um passado. O instante é fugaz, a sua continuação perdura apenas na lembrança de quem o viveu. “Regressar a Azinhaga, agora, é regressar a outro lugar que já não é o meu. A gente, na verdade, habita a memória. A aldeia em que nasci só existe na minha memória” (Saramago, in Gómez Aguillera, 2010:30).

Teresa Cerdeira alia a ideia de memória à carga amorosa que necessariamente esse conceito invoca.

O discurso da memória é fundamentalmente um discurso amoroso. Quer-se mais profundo amor que aquele que se nutre de um discurso que se situa no perigoso equilíbrio entre a vida e a morte, entre a presença imperfeita e a ausência mitigada, nem morte completa nem ressurreição absoluta? (Cerdeira, 2000:284-285)

A manutenção da memória é apenas possível se se verificar um apego afectivo às lembranças retidas mentalmente. A sua importância depende inevitavelmente dos vínculos emocionais que convocam e do seu significado íntimo para o sujeito. José Saramago guarda a imagem da sua aldeia de menino, assim como verte para o papel nas suas crónicas as memórias do tempo em que era neto de um homem que “era capaz de pôr o universo em movimento apenas com duas palavras” (*Discursos de Estocolmo*:13-14).

Este romance de José Saramago retrata uma grande viagem, a da península pela geografia do mundo, e encena várias outras viagens dentro desta nova realidade. A cada uma das personagens principais sucede um fenómeno estranho e inexplicável, como o é também a transformação da Península Ibérica em ilha: Joana Carda, em Ereira, Portugal, faz um risco no chão com uma vara de negrilho que, por mais que seja destruído, volta sempre a recompor-se; os cães de Cerbère, uma localidade francesa, e que até à data sempre haviam sido mudos, começam a ladrar ininterruptamente (entre eles está Ardent, que será o protagonista não-humano das viagens dentro da península); numa praia em Afife, Viana do Castelo, Joaquim Sassa atira uma pedra pesada ao mar, que, com o embate na água, salta duas vezes, sobe muito alto e acaba por se afundar; em Orce, Espanha, Pedro Orce, farmacêutico, levanta-se da cadeira e começa a sentir o chão a tremer por baixo dos seus pés; no Ribatejo, José Anaiço, professor, atravessa uma planície de mato e árvores e começa a ser acompanhado por um bando de estorninhos para onde quer que vá; finalmente, na Galiza, Espanha, Maria Guavaira

começa a desfazer um pé-de-meia azul, cuja lã não se esgota, por mais que seja desfiada, e forma uma grande nuvem.

Todas estas personagens confluem umas para as outras ao longo da narrativa e formam o grupo central de viajantes, cuja vida se altera de modo inevitável com o recém-adquirido conhecimento dos outros e de si próprios. Joaquim Sassa é o iniciador da viagem em que todos se conhecem. Tendo conhecimento de que um homem em Espanha, Pedro Orce, tinha vivenciado também um fenómeno inexplicável, decide ir procurá-lo. Na viagem para Orce, pernoita no Ribatejo e aí conhece José Anaíço. Uma vez reunidos com Pedro Orce, os dois portugueses e o espanhol decidem ir até Lisboa. Aí vai ao seu encontro Joana Carda, que se junta aos três homens na viagem para Ereira, onde está o risco que fez no chão e que quer mostrar aos companheiros. Nesse momento surge o cão Ardent, que será baptizado de Constante pelo grupo, e que os guia até à casa de Maria Guavaira, na Galiza. Com medo da colisão prevista entre a península e os Açores, os seis viajantes decidem avançar mais para o interior de Espanha, viagem essa em que se locomovem numa galera puxada por dois cavalos e em que vendem roupa para sobreviver. Quando a península muda de rota, e a colisão com o arquipélago açoriano deixa de ser uma ameaça, os seis nómadas põem-se a caminho dos Pirenéus. Com a morte de Pedro Orce, retornam a Venta Micena, Espanha, para aí o enterrar, e o romance termina, sem indicação explícita de como e se a viagem acaba. Assim, esta é uma viagem com amplo alcance, em que a mudança frequente de localização impõe a cadência da narrativa.

Em *JP* é também a memória histórica e colectiva de acontecimentos passados que transmite a determinados locais atravessados pela viagem dos seis elementos uma significação mais vasta do que a que o tempo presente lhes atribui. O autor introduz na narrativa uma dimensão interior quando avalia o lugar através dos olhos das personagens ou por meio do seu próprio comentário pessoal. Os lugares são o que simbolizam para o indivíduo, e, eventualmente, as memórias afectivas que despertam no mesmo. A avaliação de um local parte sempre, deste modo, de uma perspectiva subjectiva, porque, a crer nas palavras de Roque Lozano, outro viajante cujo percurso se cruza com o das personagens principais, os locais não existiriam se ninguém os visse. Joaquim Sassa e José Anaíço encontram Roque Lozano no caminho para Orce. O espanhol conta-lhes que também ele está de viagem, em direcção aos Pirenéus, para confirmar a veracidade do facto anunciado: a separação física entre a Península Ibérica e o resto da Europa. Sugere um dos viajantes portugueses:

Provavelmente, quando chegar lá, já não vê a Europa, Se eu não a vir, é porque ela nunca existiu, afinal tem inteira razão Roque Lozano, que para que as coisas existam duas condições são necessárias, que homem as veja e homem lhes ponha nome. (JP:91)

Que mais é o real senão a sua percepção pelos homens? Se hoje toda a vida humana se extinguisse, o mundo continuaria a existir, mas essa realidade não seria inscrita em nenhum lado, não haveria memória, não existiria história. Não haveria ninguém para descobrir uma ossada de um antepassado humano numa pequena terra de Espanha, tornando-a assim palco de outra realidade que não apenas a do dia corrente.

Em Orce, mais precisamente em Venta Micena, cujo nome será também ele devedor de uma eventualidade história, a de os gregos de Micenas por ali terem passado, como alvitra o narrador, foram encontrados ossos humanos com mais de um milhão de anos. Pedro Orce leva Joaquim Sassa e José Anaíço a ver aquela terra, que é a sua, e a visita ao local acaba por se revelar uma viagem no tempo através da imaginação:

Debaixo do sol vulcânico as terras ondulam como um mar petrificado coberto de poeira e se isto já era assim há um milhão e quatrocentos mil anos não é preciso ser paleontólogo para jurar que o Homem de Orce morreu de sede, mas esses tempos eram os da juventude do mundo, o arroio que lá longe corre seria então largo e generoso rio, haveria grandes árvores, ervaçais mais altos que um homem, tudo isso aconteceu antes de ter sido colocado aqui o inferno. (...) Joaquim Sassa e José Anaíço olhavam a paisagem lívida, há um milhão e quatrocentos mil anos viveram neste lugar homens e mulheres que fizeram homens e mulheres que fizeram homens e mulheres (...) (JP:110)

A voz narrativa pertence ao narrador, mas também às duas personagens masculinas, uma vez que a paisagem que se estende à sua frente é propícia a pensamentos e avaliações silenciosas e interiores, que nos são transmitidas em discurso indirecto livre. O apelo visual desta passagem manifesta-se na imagem “das terras que ondulam como um mar petrificado”, contraposição curiosa e aparentemente contraditória de movimento e cristalização. A fixação telúrica de uma forma, a da ondulação marítima, sugere que, mesmo estática, a terra avistada até ao alcance do olhar contém uma ilusão de movimento.

A sugestão de calor, através da utilização das palavras “vulcânico”, “sede” ou “inferno”, expressa as características do local no momento presente da acção, em que os viajantes o contemplam. A viagem mental efectua-se através da imaginação, da

reconstrução histórica daquele local agora desolado. Aí, introduz-se na construção viajada do lugar uma realidade completamente distinta, quase paradisíaca, por contraposição à infernal que agora se apresenta. O Homem de Orce, cuja ossada foi encontrada, teria vivido assim pela altura da “juventude do mundo”, época de viço e frescura, de “largo e generoso rio” e “ervaçais mais altos que um homem”. A memória humana do local é evocada pelas duas personagens, que se questionam acerca da possibilidade de ter existido tanta vida numa paisagem agora tão árida, e assim fazem uma viagem mental (e, por isso, de certo modo atemporal) a outros homens que ali habitaram. O silêncio da paisagem, uma vez que é referido que “Não passa ninguém, não se ouve ladrar um cão, os estorninhos sumiram-se” (JP:111), contribui para um ambiente solene e enigmático na apreensão deste lugar, que se revelará de um grande simbolismo no final da obra, com a morte de Pedro Orce e a decisão dos amigos de o enterrarem aí.

“Um longo arrepio percorre as costas de Joaquim Sassa” (JP:111) perante visão tão desoladora, o que comprova que a viagem a este lugar é também um percurso carregado de simbolismo, talvez até de um certo misticismo. A ideia de existir um *genius loci*, ou espírito do lugar, aplicar-se-á bem a esta passagem narrativa. Recuperando a origem latina da sua etimologia e semântica, estes *genii loci* eram tidos como espíritos protectores de um lugar, divindades que guardavam o lar familiar. Este é hoje um conceito utilizado também na arquitectura, como um princípio que deve reger a adaptação de uma construção ao contexto em que será inserida.

Maria Paula Lencastre, numa dissertação de licenciatura que versa sobre este conceito na obra de E. M. Forster, define-o como sendo “a influência que o homem recebe do seu semelhante, da natureza, da sociedade e país em que vive ou viveu” (Lencastre, 1963:18). No que diz respeito à sua avaliação no contexto de JP, é também de influência que se trata, no sentido de as personagens se sentirem influenciadas pelo horizonte que têm à sua frente. Contudo, o conceito de *genius loci* pode ser expandido de modo a englobar a ideia de que esta viagem imaginada provoca uma outra existência daquele mesmo local. O lugar físico congrega apenas a significação que lhe atribui o seu observador naquele momento específico do tempo. Ela não poderá existir por si só, é preciso que alguém “veja, olhe, repare”, lembre e imagine. Homens diferentes farão viagens interiores diferentes por um mesmo local.

Quando José Anaíço pergunta o nome de uma serra que se localiza à sua direita e imagina que “Quando o homem de Orce morreu, deve ter sido ela a última imagem

que os seus olhos levaram” (*JP*:111) está também a inscrever-se num plano diferente daquele em que se encontra, tentando conectar-se com um passado muito longínquo, em que, porém, existia um homem igual a si, cuja retina terá guardado aquela última lembrança visual do mundo. A construção de uma realidade interna pela significação fecunda do mundo físico e exterior no tempo e no espaço constitui também uma viagem. Percurso esse que Pedro Orce interrompe quando propõe “Vamos, era tempo de deixar o passado entregue à sua inquieta paz” (*JP*:111). A viagem é tanto mais inquieta quantas mais questões vão sendo postas ao longo do caminho. Aquela passagem do romance conduz a uma experiência deveras sensorial na fruição da leitura, como se, pelos olhos do narrador, o leitor viajasse também, sentisse o bafo quente da terra vulcânica e visse, como que por magia, reverdecer-se a paisagem.

Outro exemplo de que um local não é apenas aquilo que aparenta no tempo presente é a descrição da chegada dos viajantes a Santiago de Compostela, no seu caminho para os Pirenéus.

Seguem, e não o sabem, o antigo caminho de Santiago, passam por terras que têm nomes de esperança ou lembrança má, consoante os episódios que nelas viveram os viajantes daquele primitivo tempo, Sarriá, Samos, ou a privilegiada Villafranca del Bierzo, onde o peregrino doente ou cansado que fosse tocar na porta da igreja do apóstolo ficava dispensado de chegar a Santiago de Compostela, ganhando as mesma indulgências que se lá tivesse ido. (...) Ao menos, estes viajantes sabem que se quiserem ver os Pirenéus terão mesmo de lá chegar, pôr-lhes a mão em cima, que o pé não basta, por ser menos sensível, e os olhos, muito mais do que se julga, deixam-se enganar. (*JP*:353)

O narrador aproveita também para evocar a dimensão histórica dos lugares que vão sendo pisados pelos viajantes, quase em peregrinação. Afinal, eles são também seis peregrinos, em busca de uma significação maior para as suas vidas, embora não o pareçam saber. Estes viajantes decidem prolongar a viagem e ir sempre um pouco mais além na companhia uns dos outros por imperativos que não sabem definir. Depois desta viagem de autoconhecimento não é possível que retornem à sua vida quotidiana de antes. Essa existência prévia à separação da península afigura-se como uma outra vida.

A realidade externa provoca no sujeito sensações internas, que podem ir ou não ao encontro da fisicalidade que o rodeia. Em *JP* pode acontecer que a paisagem física seja representativa do cenário interno das personagens ou que, pelo contrário, opere uma fractura com as suas expectativas. Quando os seis viajantes partem da casa de Maria Guavaira, na Galiza, para fugir ao embate entre a península e os Açores, encontram

terras completamente despovoadas. Trata-se de território abandonado pelos seus habitantes, que fogem em direcção ao outro extremo da península. O cenário futuro respeitante à vida em terras ibéricas é catastrófico e até um pouco apocalíptico. Não se sabe muito bem o que poderá acontecer com o embate entre a península e os Açores, mas o governo de salvação nacional dos portugueses, entretanto constituído, proclama: “Portugueses, portuguesas, a salvação está na retirada” (JP:291). Os companheiros vão atravessando a península e deparam-se com uma paisagem fantasma.

Devemos ter sido os últimos a partir destes sítios, disse Maria Guavaira, e o céu baixo, o ar pardo, a paisagem aflita, eram já o desmaio de um mundo final, despovoado, miserando depois de tanto sofrimento e cansaço, de tanto viver e morrer, de tanta vida teimosa e morte sucessiva. (JP:287)

O mundo que existia antes da “libertação” da península chegou ao fim. A partida dos seis viajantes, enfim reunidos como grupo central da narrativa, faz-se em direcção não apenas a um novo espaço geográfico, mas também inaugurando uma forma de vida diferente. Inicia-se uma nova fase da existência destes viandantes, propícia a aventuras e viagens, como sendo as que se constituem tendo por base o amor carnal e a fraternidade. O movimento da península em direcção a um muito temido colapso desperta a humanidade que nela habita e encaminha estes recém-formados companheiros para uma nova realidade vivencial. Todas as personagens eram solitárias antes desta viagem. Nesta fase do enredo, todos estabeleceram novas relações amorosas. José Anaíço encontrou Joana Carda, Joaquim Sassa, cujo grande desgosto era não saber de quem gostar, vê-se atado por um fio de lã azul a Maria Guavaira, e Pedro Orce, apesar de não encontrar uma companheira humana e ter “já da morte o primeiro sinal, que é a solidão” (JP:284), descobre no cão Ardent/Constante a última relação afectiva e fraterna que terá na vida.

O cão é, na obra de Saramago, um elemento muito frequente e muito significativo. O cão surge sempre como um símbolo de consolo, lealdade absoluta e amor. As relações que se estabelecem entre as personagens humanas e os cães, que curiosamente surgem quase sempre do nada e são eles que encontram o futuro dono, como se homem e animal estivessem predestinados um ao outro, transmitem o afecto, entendimento e companheirismo, de certo modo inexplicável, que unem estes dois seres. Assim é com o cão Achado e o oleiro Cipriano Algor, em *A Caverna* (2000); em *O Ensaio sobre a Cegueira* (1995), o desespero da mulher do médico perante um

mundo destroçado que só ela consegue ver é aplacado pelo Cão das Lágrimas, que, no fundo, lhe bebe as lágrimas como quem lhe diz que ela não está sozinha, consolo inestimável; em *As Intermittências da Morte* (2005), o cão do violoncelista deita-se no regaço invisível da Morte, dando-lhe a provar um trago de humanidade e do amor de que ela é capaz; finalmente, em *A Jangada de Pedra*, é o cão Constante que guia o grupo até ao seu último elemento, Maria Guavaira, e deste modo transmite ao leitor que esta não é uma viagem ao acaso, que há um propósito na disjunção entre a Europa e a península e na junção entre cinco habitantes dentro desta última. Além disso, torna-se ele a companhia do velho farmacêutico, Pedro Orce, e o seu aliado perante os outros dois casais, que exibem, naturalmente, a alegria e entusiasmo dos seus amores recentes.

No seguimento desta reflexão sobre o protagonismo do “cão” em Saramago, vale a pena lembrar uma outra viagem, patente numa obra que “é, a seguir à Bíblia, o livro que mais influência terá exercido, ao longo dos tempos, no imaginário ocidental” (Lourenço, in Homero, 2003:11): a *Odisseia*, de Homero. Nesta epopeia existe também o animal Argos, cão de Ulisses. Este elo entre dono e criatura assume especial enfoque pelo facto de que, quando Ulisses retorna a Ítaca passados vinte anos, só o seu velho cão o reconhece, abanando a cauda e baixando as orelhas ao som da sua voz. Morre de seguida, sobre o monte de estrume em que o tinham deixado a agonizar. A ausência de Ulisses e a presunção da sua morte haviam invalidado aos olhos de todos a existência do seu cão, o qual, todavia, espera pelo dono para morrer.

É de grande beleza a descrição desta lealdade absoluta e inquestionável, que também Saramago transporta para as relações entre homens e cães, definitivamente mais impolutas do que as que se estabelecem entre a humanidade. Em *A Viagem do Elefante*, para descrever a estranheza que causa o incómodo pela partida do elefante Salomão, o narrador indaga: “(...) estranho caso, não é gato que se roce nas nossas pernas, não é cão que nos olhe como se fôssemos o seu criador (...)” (VE:30). Mais uma vez, Saramago inclui na sua obra a referência ao elo inquebrável que se pode perscrutar no olhar que um cão dirige ao seu dono. Também em *O Homem Duplicado* (2002) se diz que “é isso o que os cães mais prezam na vida, que ninguém se vá embora” (HD:232). A declaração vem no seguimento da apresentação de Tomarctus, o cão da mãe da personagem principal, Tertuliano Máximo Afonso. Por curiosidade, é explicado que a escolha da designação ‘Tomarctus’ se deve ao conhecimento de ser esse o nome de um canídeo que se julga ter vivido há quinze milhões de anos, adquirindo por isso o estatuto de primeiro dos cães. A história distante, do início da vida e dos seres no

universo, é mais uma vez mencionada num romance de Saramago, o que revela a importância que para si têm as raízes, a origem do mundo e do ser humano.

Retomando a viagem de *A Jangada de Pedra*, na travessia pela Galiza em direcção ao interior de Espanha a paisagem exterior é de solidão e morte, mas a interior é de júbilo e promessa, graças às relações amorosas que vão frescas na galera.

Mas nesta galera viajante vão amores novos, e os amores novos, como não ignoram os observadores, são a mais forte coisa que existe no mundo, por isso não se temem de acidentes, sendo eles próprios, os amores, como por excelência são, a máxima representação do acidente, o relâmpago súbito, a sorridente queda, o atropelamento ansioso. (JP:287)

Anteriormente na narrativa houvera um episódio significativo que dera conta da ligação íntima entre paisagem exterior e humor interior, como se realidade externa e interna funcionassem em espelho. José Anaíço, Joaquim Sassa e Pedro Orce chegam a Lisboa, depois do seu encontro em Espanha.

Chegaram a Lisboa ao cair da tarde, na hora em que a suavidade do céu infunde nas almas um doce pungimento, agora se vê como tinha razão aquele admirável entendedor de sensações e impressões que afirmou ser a paisagem um estado de alma, o que ele não soube foi dizer-nos como seriam as vistas nos tempos em que não havia no mundo mais que pitecantropos, com pouca alma ainda e, além de pouca, confusa. Passados tantos milénios, e graças aos aperfeiçoamentos, já pode Pedro Orce reconhecer na melancolia aparente da cidade a imagem fiel da sua própria tristeza íntima. (JP:139)

O autor recorre mais uma vez à referência de um estágio inicial da evolução da humanidade para se interrogar sobre os lugares do passado e sobre que efeitos teriam as suas paisagens no ser humano que as contemplasse. Aquele “admirável entendedor” é encontrado n’*O Livro do Desassossego*, em que Bernardo Soares cita Henri-Frédéric Amiel, professor suíço de estética e filosofia do século XIX, e reflecte sobre o olhar humano sobre o mundo e a sua existência, que crê independente de observadores:

Disse Amiel que uma paisagem é um estado de alma, mas a frase é uma felicidade frouxa de sonhador débil. Desde que a paisagem é paisagem, deixa de ser um estado de alma. (...) Independentemente de mim, cresce erva, chove na erva que cresce, o sol doira a extensão da erva que cresceu ou vai crescer, erguem-se os montes de muito antigamente, e o vento passa com o mesmo modo com que Homero, ainda que não existisse, o ouviu. Mais certo era dizer que um estado da alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão-somente a verdade de uma metáfora. (Soares, 2006:94)

Invertendo portanto a afirmação de que é o estado interno que influencia o modo como apreendemos a paisagem externa, Bernardo Soares prefere acreditar que o sentimento interior é, por si mesmo, representativo da nossa paisagem mental. O lugar físico existe, deste modo, para além do ser humano, e assim acontece desde que o mundo é mundo. É também verdade que, como já foi expresso anteriormente neste trabalho, de uma perspectiva humana, a realidade exterior é inteligível apenas porque existe alguém que a traduz mentalmente e sobre ela produz obra. A voz narrativa que descreve a chegada dos três companheiros a Lisboa conhece a situação interior de Pedro Orce, cuja tristeza por ver a viagem acabar-se actua como filtro numa primeira avaliação da cidade. O “doce pungimento” e a “melancolia aparente” que envolvem o destino final da viagem são, deste modo, indicadores do estado interior em que se encontra o viajante. Percebemos então nesta passagem uma confluência entre viagem exterior e viagem interior, uma prova de que o movimento físico e cultural do viajante o vai silenciosamente conduzindo a novas paisagens interiores.

Nesta análise do modo como o lugar físico pode suscitar muitas viagens mentais, importa também referir um outro conceito, proposto por Walter Benjamin na reflexão sobre a especificidade da obra de arte. Falamos da ideia de “aura”, tida como um elemento que concorre para o carácter irrepetível de um objecto. Para isso muito contribui a ideia de “um aqui e um agora”, de um instante único e irrecuperável em que a mão criadora molda a obra de arte. A obra de arte depende, assim, da condição de ser única, e é essa característica que lhe confere um toque de transcendência. Essa transcendência ou, como define Walter Benjamin, a “manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja” (Benjamin, 1992:81) impõe também a noção de distância, que não pode deixar de existir entre o que venera e o objecto venerado. É essa lonjura, essa impossibilidade de integrarmos de facto aquilo que veneramos que concede ao objecto autoridade e influência sobre o indivíduo adorador. A aura é precisamente a característica que torna um objecto grandioso e inalcançável no seu simbolismo. A sua presença física é um enigma. O seu distanciamento reside na sensação de nunca se conseguir de facto resolver o enigma por completo, de existir sempre algo que permanecerá oculto e inexplicável.

Transportando este conceito para a ideia de lugar em *JP*, é também o instante irrecuperável que funda o lugar enquanto elemento ritualístico e mágico. Todo o romance se constrói por meio do enigma. Que influência terão tido os acontecimentos inexplicáveis que acontecem a cada um dos viajantes na separação da península? O que

sucedeu de repente ao mundo para que o pedaço no extremo ocidental da Europa adquira vida própria? Todas estas questões se articulam na mente das personagens literárias e na do próprio leitor quase em forma de adivinha, a qual, contudo, nunca será totalmente desvendada. Deste modo, quando os companheiros se deslocam a Ereira para ver o traço que Joana Carda fez no chão e verificam que mesmo desfazendo-o com o pé ou tentando dissolvê-lo com água ele se torna sempre a reconstituir, José Anaíço mata a charada: “Não é da vara, não é da pessoa, foi do momento, o momento é que conta” (*JP*:193). Tal como a obra de arte adquire a sua força por ser fruto de um instante, solene pela criação que nele ocorre, também o lugar em *JP* adquire tons de magia pela característica única da viagem que o atravessa. Assim, a clareira em que Joana Carda fez “um risco que cortava o mundo em duas metades” (*JP*:191) tem propriedades de terra encantada ou encantatória:

(...) pomos nele um pé e o tempo parece suspender-se, o silêncio cala-se de outra maneira, a aragem sente-se toda no rosto e nas mãos, não, não se trata de bruxedos e feitiços, não é lugar de aquelarres ou porta para outro universo, é só por causa daquelas árvores em círculo e do chão que está intocado desde o começo do mundo (...) (*JP*:190)

O próprio narrador exalta a importância que um lugar pode adquirir na mente de um sujeito quando descreve a partida dos seis viajantes de casa de Maria Guavaira, após uma noite em que os dois casais marcam o local com “os ecos do humano amor carnal” (*JP*:284). Numa passagem muito curiosa, evoca-se declaradamente a prática da literatura de viagens, através da simulação daquilo que escreveria um escrivão se estivesse a presenciar os preparativos para a nova viagem que o grupo se prepara para empreender. A menção à condição meteorológica que abraçava essa manhã, bem como a descrição da “aposentadoria” do velho carro Dois Cavalos em favor da “reactivação” da velha galera, surgem na narrativa para reforçar a importância do início de mais uma viagem, mas também para lembrar que cada ida implica um abandono. O narrador justifica então a descrição pormenorizada deste episódio.

Não deveriam causar estranheza estas demoras descritivas, são modos de mostrar como custa arrancarem-se as pessoas aos lugares onde foram felizes (...) (*JP*:285)

Maria da Conceição Madruga, numa análise detalhada das várias viagens de que se faz este romance, e que a própria classifica como “estações”, declara que “o que os

viajantes salvam como bem mais precioso são as confidências e o espírito de cada lugar – consubstanciado no acto amoroso –, isto é, a interpretação das experiências que lhes couberam em sorte” (Madruga, 1998:89). Neste caso, e retomando o conceito de *genius loci*, este torna-se aplicável ao lugar quando ao seu redor foram construídas lembranças pelas vivências que aí se desenrolaram. O olhar que se pousa num determinado local não será o mesmo se esse tiver sido o palco de acontecimentos significantes para o indivíduo. Assim, *a bagagem do viajante*, título de um dos livros de crónicas de José Saramago, é aquilo que viveu e o local onde enfrentou essas experiências. A “aura” constitui-se também pela lembrança de um momento que aconteceu no passado e que não volta senão na repetição mental que dele poderá fazer o sujeito.

O percurso mental pelo simbolismo de um lugar adquire em *JP* uma extensa significação, uma vez que o subtexto desta viagem que todas as personagens fazem ao encontro umas das outras e em conjunto se constrói também pela articulação das dimensões temporal e espacial. No início do romance, os acontecimentos insólitos acontecem de modo disperso pela península mas estabelecem-se, na sua maior parte, em sincronicidade. Mary L. Daniel levanta a possibilidade de este facto apontar para a ideia de causa e efeito entre as acções de todos os seres humanos e apresenta esta cadeia de acontecimentos simultâneos como uma “synchronicity of intentional coincidences” (Daniel, 1991:540; aspas presentes no original). Através de várias citações da obra que, de facto, conduzem à noção de que nada é por acaso e de que há um *fatum* inescapável entrecruzado em muitos outros destinos, Mary L. Daniel conclui que *JP* comporta também um sentido cósmico e oculto para todas as coisas do Universo.

Rather than a linear sequence of cause-and-effect, there is perceived throughout the universe a meaningful and concentric overlapping and interpenetration of lives and events at all levels. Each human act is therefore potentially significant in a cosmic sense even when it appears to be merely a random occurrence. (Daniel, 1991:540)

Deste modo, esta viagem não se desenrola ao acaso. Todas as pequenas particularidades de cada viajante e do seu percurso pessoal se agregam para formar um núcleo pleno de significado. O maior viajante desta obra, a Península Ibérica, percorre uma caminhada atlântica que representa um renascimento e um reposicionamento geográfico talvez mais adequado, segundo o autor. A sua descida pelos mares até à imobilização entre a América Latina e África simboliza a crença numa maior

semelhança entre a cultura ibérica e a destes continentes. Assim, o afastamento da península relativamente ao resto da Europa e a sua aproximação a terras do Sul simbolizam a redescoberta de uma identidade, como veremos adiante de modo mais pormenorizado.

O movimento das águas serve como imagem de mudança, não só no que diz respeito ao mundo, pela alteração das marés e consequente redelineação da geografia terrestre, mas também num plano pessoal das personagens, no que se refere a um posicionamento interior. A viagem que faz a península, sulcando águas atlânticas em permanente movimento, simboliza também a mobilidade interior que as personagens experienciam nos acontecimentos sequenciais que estruturam as suas vidas. José Anaiço, ao observar as águas oceânicas, exterioriza um pensamento sobre o reconhecimento da sua própria evolução pessoal:

As águas, estas águas são outras, assim a vida se transforma, mudou e não demos por isso, estávamos quietos e julgávamos que não tínhamos mudado, ilusão, puro engano, íamos com a vida. (*JP*:168)

O mundo é profundamente afectado pelo súbito deslocamento da península, como se observa pela menção ao receio crescente de uma possível submersão de Veneza, consequência da alteração das marés e subida das águas. No entanto, como contraponto a este ponto de vista global na análise das alterações drásticas que se dão no planeta, surge a exposição de uma geografia íntima e pessoal das personagens. A ruptura da península significa também uma viragem nas suas vidas, que, de repente, adquirem um carácter um tanto místico, muito ligado à ideia de uma demanda, de uma peregrinação subordinada a uma missão que os transcende. A vida quotidiana levada até aí, a casa onde viviam, o trabalho que tinham, pertencem a um passado que é impossível restaurar. “São coisas de mundo velho que não devem atrapalhar o mundo novo” (*JP*:185).

Prova desta confluência no indivíduo da caminhada externa que faz e dos desenvolvimentos interiores que a acompanham é a seguinte passagem:

A estrada, em poucos dias, tornou-se num mundo fora do mundo, como qualquer homem que, no mundo estando, se descobre ele próprio um mundo, e nem é difícil, basta fazer um pouco de solidão à sua volta, como estes viajantes que, indo juntos, vão sós. (*JP*:362-363)

Em *A Viagem do Elefante* também se verifica que o percurso geográfico que as personagens fazem ao acompanharem o elefante na sua jornada decorre em conformidade com a descoberta de cambiantes novos na imagem que têm de si próprios. O comandante da comitiva portuguesa que acompanha o elefante é uma personagem com várias tonalidades, que se desdobram à medida que vai conversando e estreitando a convivência com Subhro, o cornaca indiano. No fim da sua missão de conduzir a comitiva, a qual não se estende até Áustria, mas termina em Valladolid com a entrega do elefante ao arquiduque Maximiliano, o comandante assume que evoluiu com a experiência, que o homem que iniciou aquela viagem não é o mesmo que a termina. Na conversa de despedida que tem com Subhro, o oficial especula sobre um futuro encontro dos dois:

Voltaremos a ver-nos, perguntou o comandante, O mais certo é que não, viena está longe de lisboa, Tenho pena, agora que já éramos amigos, Amigo é uma palavra grande, senhor, eu não sou mais do que um cornaca a quem acabaram de mudar o nome, E eu um capitão de cavalaria dentro de quem algo também mudou durante esta viagem (...) (VE:155)

O comandante, de quem se diz que a certa altura teve uma crise mística e ponderou a vida religiosa, é também um sonhador e um homem que aspira no seu imaginário a uma vida de aventura. Assim se entende o facto de ter trocado um boldrié bastante luxuoso que pertencia à sua família pela obra *Amadis de Gaula*, uma novela de cavalaria. O oficial lê-a e relê-a, fascinado com as peripécias de cavaleiros que desbravam, em cima da sua montada, praias e bosques em busca do inimigo. Trata-se de um homem de nobres sentimentos e fantasias elaboradas, que reserva apenas para a sua imaginação.

A viagem que faz ao lado do elefante e da comitiva, em que os limites do seu conhecimento são postos à prova pelo confronto com outra postura perante o mundo, como é a do cornaca, pode ser considerada o romance de cavalaria em que o comandante se torna personagem. Assim, no fim dessa aventura e no regresso à sua vida de antes, o comandante descobre-se outro, verifica que esta viagem propiciou também a sua formação pessoal.

O sentimento de identidade nacional que se estaria formando em Portugal por alturas do século XVI é também mencionado brevemente por Saramago, que se pergunta sobre a existência de “sentimentos delicados” nestas gentes. Recuperando a ideia que existe hoje de que a *saudade* está intimamente ligada a um modo de sentir

muito português, o autor reflecte sobre o entendimento que, na época histórica do romance, o ser humano teria de si próprio.

Embora já esteja a ser notada por aqui certa fermentação de emoções na trabalhosa constituição de uma identidade nacional coerente e coesa, a saudade e os seus subprodutos ainda não foram integrados em Portugal como filosofia habitual de vida, o que tem dado origem a não poucas dificuldades de comunicação na sociedade em geral, e também a não poucas perplexidades na relação de cada um consigo mesmo. (VE:95)

A figura do comandante português constrói-se não apenas através da sua complexidade interior, de militar aparentemente céptico mas interiormente dado a fantasias épicas, como também pelo contacto com o Outro exterior a si e que o desafia com a sua disparidade. Contudo, no caso da sua relação com o cornaca, as diferenças culturais são anuladas pelas semelhanças de índole e de humanidade, sendo estas últimas as que verdadeiramente possibilitam a amizade e o afecto entre dois homens.

3. A viagem autobiográfica e autobibliográfica: vislumbres pessoais e intertextuais do autor

Considerando que os dois romances analisados oferecem diferentes tipos de viagem interna, na qual uma individualidade conversa consigo mesma num plano mental, importa percorrer a estrada de palavras que se estende até ao seu autor. Podemos entrever marcas distintivas da vida e da bibliografia de José Saramago tanto em *A Jangada de Pedra* como em *A Viagem do Elefante*. A viagem estabelece-se assim não apenas nos enredos que o autor constrói, mas também nas referências intertextuais introduzidas na narrativa. Estas impressões digitais do autor constroem uma interligação profunda entre as suas obras e convocam uma presença autoral que excede a voz do narrador. O leitor busca mentalmente tanto as personagens e o enredo de outras obras que possa já ter lido como algo de pessoal e referente à vida do próprio autor que possa conhecer pela sua exposição pública. Assim como “ninguém foge ao seu destino” (VE:29), nenhum autor foge ao tanto que deixa de si na obra que nasce da sua mente e das suas mãos.

Maria Alzira Seixo refere precisamente o “gosto pronunciado para a autocitação” (1987:54) que se verifica em *JP*, bem como “a perspectiva por vezes lúdica da narrativa, assente em atitudes opinativas do narrador, em produções de sentido trabalhadas pela ironia, em acertos ou desacertos aforísticos” (id:54). Esta autocitação verifica-se com especial premência na evocação de um outro viajante, Ricardo Reis. Quando José Anaiço, Joaquim Sassa e Pedro Orce chegam a Lisboa, instalam-se precisamente no mesmo hotel em que o faz o heterónimo de Fernando Pessoa em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984). O hotel na rua do Alecrim volta a albergar viajantes saramaguianos, e a referência ao hóspede que ali ficou em 1935 é explícita:

(...) foram instalar-se num modesto hotel, ao fundo da Rua do Alecrim, à mão esquerda de quem desce, e cujo nome não interessa à inteligência deste relato, uma vez bastou e talvez se tivesse dispensado. (...) o arguto jornalista consulta o livro dos hóspedes, lê os nomes nele registados, e eis que dois deles lhe movem subtilmente as engrenagens da memória, Joaquim Sassa, Pedro Orce, (...), o mesmo talvez lhe acontecesse com outro nome, Ricardo Reis, mas o livro onde este foi registado, um dia, já lá vão tanto anos, está no arquivo do sótão, coberto de pó, numa página que provavelmente nunca verá a luz do dia (...). (*JP*:142, 144)

Estamos então perante uma viagem entre ficções. Os enredos ficcionais de Saramago cruzam-se, como se entre a realidade vivencial de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e a de *A Jangada de Pedra* se tivessem passado apenas alguns anos. No fundo, como se a época em que uma obra tem lugar fosse o futuro de outra. Em *JP*, Ricardo Reis é retratado como se, de facto, tivesse existido e fosse um viajante do passado. Deste modo, autor e leitor viajam entre dois mundos dentro de um único universo referencial. As personagens reclamam o espaço que tomaram na memória de quem as criou e de quem as leu. Lisboa é a cidade de Ricardo Reis ou, indo mais longe, de Fernando Pessoa. Quando esta cidade se torna destino para as personagens viajantes de *A Jangada de Pedra*, não é possível ignorar a lembrança da personagem literária de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Apenas dois anos separam a publicação destes romances. A memória ainda está bem fresca. Assim, fica a impressão de que as obras de um mesmo autor falam entre si, de que há viagens invisíveis entre os produtos de uma única mente imaginativa. Para o leitor, o reconhecimento desta permeabilidade literária, e acreditando que cada obra passa a pertencer a quem a lê, provoca um sentimento de familiaridade, de pertença a um universo de referências. Instala-se, de certo modo, uma

ideia de inclusão num mesmo sistema de símbolos e de histórias, pelo facto de se conseguir acompanhar o romance nas viagens que ele suscita.

Apesar de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* ser a obra mais referida em *A Jangada de Pedra*, este romance convoca também outra bibliografia saramaguiana. É o caso da evocação do nome Mau-Tempo (JP:60), em que se alude a *Levantado do Chão* (1980), ou a lembrança de uma situação de embargo de gasolina (JP:98), história de uma crónica publicada em *Objecto Quase* (1978), ou ainda o enfoque na importância dos nomes, quando os cinco companheiros se perguntam que nome terá o cão que lhes surgiu no caminho (JP:218), temática que será retomada em *Todos os Nomes* (1997). A história do navegador solitário (JP:299-306), que se apresenta quase como um conto externo ao romance, remete o leitor para uma crónica intitulada precisamente “Os navegadores solitários”, publicada em *Deste Mundo e do Outro* (1971).

Em JP, um navegador experiente fica à deriva no oceano porque se avaria o motor do seu barco, acrescentando a este infortúnio o facto de que o rádio e as comunicações deixam de funcionar, e o vento para soprar as velas cessa durante dias a fio. O “silêncio aperta-se em redor do barco como os anéis de uma cobra sedosa” (JP:302), e o navegador não tem outro remédio senão avançar ao acaso, seguindo o ritmo das águas, tomado pelo torpor do progressivo enfraquecimento do corpo. De repente, o barco entra terra adentro, e o homem solitário apercebe-se de que foi salvo pela Península Ibérica, que havia navegado até ao seu encontro. Lisboa estava deserta nessa altura, pois todos tinham fugido para se abrigarem do choque contra os Açores. A descrição que então é feita de uma Lisboa patrulhada por militares com ordem para abater doidos ou quem se atrevesse a pilhar a cidade faz lembrar *Ensaio sobre a Cegueira* e o cenário caótico e desolador do mundo cego com que as personagens se deparam depois de libertadas. O navegador corre para a fonte da Praça do Rossio, extasiado por poder finalmente matar a sede e, antes de o conseguir, é abatido pela patrulha, que o toma por doido. O sobrevivente valente, que tinha vencido a luta contra o mar imenso e poderoso, acaba por soçobrar às mãos de homens como ele, capazes de serem ainda mais implacáveis com a fragilidade humana do que um oceano inteiro. A crónica “Os navegadores solitários” aborda, por sua vez, a indiferença e o descaso que os homens conseguem nutrir uns pelos outros, sendo estes navegadores as pessoas anónimas que cruzam todos os dias a vida de qualquer um de nós e a quem ninguém estende a mão. O tema da crueldade entre os homens e a interrogação sobre o que é a

humanidade assumem, aliás, um lugar cimeiro nas narrativas saramaguianas, como já o faziam nas crónicas deste autor. Conforme afirma Maria Alzira Seixo:

Costuma dizer o autor, referindo-se à relação que as crónicas entretecem com a sua restante obra, que «está lá tudo»; e, com efeito, quase tudo, pelo menos, parece lá estar. (...) a relação identidade/alteridade; a articulação entre o homem e a terra; o projecto humano e a sua transposição, ou transcendência; a concepção do «homo viator» e a sua incidência temporal; (...) o cepticismo radical no limite do desengano em fulgurações entretecido por um ilimitado entusiasmo na capacidade de construção humana, no projecto que é o sonho; mas também ainda na frase tensa que não se fecha completamente à irrupção lírica, na mordacidade que não exclui a ternura, na ironia que quase sempre traz a cumplicidade do afago. (Seixo, 1987:15-16)

Esta passagem vinca precisamente a riqueza que a literatura de Saramago oferece no que diz respeito a uma abordagem do ser humano. O mais profundo desgosto pela baixeza e crueldade de uma pessoa colide com a mais renovada esperança e ternura sentidas pela dignidade de outra. De contradições internas se constitui o homem, como veremos adiante.

Existem dois momentos na narrativa de *A Jangada de Pedra* em que a mente pode voar para *A Viagem do Elefante*, publicado 22 anos depois. Trata-se da questão do fim da viagem, metaforicamente abordada em *VE*, também através da “máxima” retirada do imaginário Livro dos Itinerários: “sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam”. Em *JP* surgem em dois momentos frases muito semelhantes: “Todos acabamos por chegar aonde queremos” (*JP*:363) e “(...) uma viagem não tem outro sentido que acabar-se” (*JP*:200). A consciência do fim inevitável de uma viagem que, no fundo, simboliza em *VE* a finitude natural do ser humano, é já em *JP* um dos temas relevantes para Saramago. Durante todo o romance, paira a curiosidade sobre como será o fim daquela viagem, que os seis companheiros tentam sempre adiar, mas que se torna mais evidente com a morte de Pedro Orce. O viajante mais velho da galera, o que sentia o frémito incessante da terra, causado talvez pela sua permanente movimentação, chega ao fim do seu percurso existencial. Trata-se portanto do encerramento de um ciclo na vida destas personagens e na existência da península no que diz respeito ao seu enquadramento dentro do universo.

Este processo constante de auto-referência ou autocitação reforça o reconhecimento de uma identidade autoral, permanentemente sentida também em cada interpelação directa do leitor pelo narrador, em cada digressão filosófica sobre a existência humana e, particularmente, na conjugação entre a aparente simplicidade e a

complexidade de cada aparte reflexivo. Quer isto dizer que, ao ler-se a obra de Saramago, pode acontecer que o texto provoque uma reacção emocional pela clareza e simplicidade com que as tonalidades da natureza humana são verbalizadas. É extraordinária a “facilidade” com que o discurso saramaguiano consegue deslindar realidades humanas tão recônditas e tão complexas. A arte de Saramago consiste em oferecer ao leitor um retrato claro da sua própria complexidade. A sua obra fala com quem a lê. O leitor sente-se incluído na narração da história, não só porque pode identificar-se com a mundividência do autor, mas também pelo tom quase dialogal da voz do narrador. Prova desta análise apurada da alma humana é o trecho seguinte, retirado de *O Homem Duplicado*:

(...) às vezes perguntamo-nos porque tardou tanto a felicidade a chegar, por que não veio mais cedo, mas se nos aparece de improviso, como neste caso, quando já não a esperávamos, então o mais provável é que não saibamos o que fazer, e não é tanto a questão de escolher entre o rir e o chorar, é a secreta angústia de pensar que talvez não consigamos estar à altura. (HD:271)

Um dos traços humanos sobre os quais Saramago se debruça é precisamente a contradição interior, a luta entre duas tendências opostas e, no fundo, a incoerência que muitas vezes é experimentada pelo sujeito no seu “íntimo profundo” (VE:15). Assim acontece em *VE* com a personagem de D. Catarina de Áustria, que é quem sugere a D. João III que ofereça o elefante Salomão ao seu primo, mas é também a que mais visivelmente acaba por sofrer com a partida e, mais tarde, a notícia da morte do paquiderme. Num primeiro momento, a rainha aparenta desprezar o animal, sobre o qual afirma que desde que veio da Índia “não tem feito outra coisa que não seja comer e dormir, a dorna de água sempre cheia, forragens aos montões, é como se estivéssemos a sustentar uma besta à argola, e sem esperança de pago” (VE:15). No entanto, com a decisão de o submeter a essa grande viagem para paragens tão distantes e apesar de querer parecer indiferente ao seu destino, a rainha é acometida por um inesperado desconforto quando mentalmente projecta esse futuro. Quando o rei decide visitar o elefante no seu cercado em Belém e impede que a esposa o acompanhe, esta “acatou a mal disfarçada proibição e retirou-se murmurando que salomão não tinha, em todo o Portugal, e mesmo em todo o universo mundo, quem mais lhe quisesse. Via-se que as contradições do ser iam em aumento” (VE:20).

Com a confirmação de que o primo Maximiliano aceitou a oferta e, assim, com a inevitabilidade da viagem do elefante, “as contradições que andavam a digladiar-se no

íntimo da rainha haviam chegado a uma síntese, a mais banal de todas, ou seja, que ninguém foge ao seu destino” (VE:29). No entanto, antes da partida do elefante, a rainha é perturbada por um pesadelo. Sonha que levam Salomão embora sem a avisar, o que a deixa desassossegada. Na realidade, o narrador indica que a rainha decidirá sufocar dentro de si esta preocupação, tentará esquecer o elefante, apenas para talvez o mencionar num futuro distante a título de uma casualidade da memória. Neste caso, poder-se-á imaginar que “um elefante seja muito mais que um elefante”, como Subhro, o cornaca, expressa ao comandante da comitiva quando este lhe confessa que nunca entenderá estes animais (VE:47). A partida de Salomão não alivia a rainha, como poderia acontecer por ficar o reino de Portugal sem o encargo de sustentar um animal que não aparenta ter qualquer valia. Pelo contrário, a viagem do elefante simboliza também a dor e o desassossego profundos que se poderão apoderar tanto daqueles que partem, como daqueles que ficam. É novamente a ideia do abandono de alguma coisa, do desapego, neste caso, do imprevisível a que o elefante é lançado nesta viagem, por responsabilidade da própria rainha. Surgem de novo as contradições do ser humano: a expectativa face ao imprevisível poderá fasciná-lo, mas é certo que também o inquietará. Talvez a rainha se sinta um pouco responsável pela morte do elefante, motivo pelo qual o romance termina precisamente com o pranto de D. Catarina de Áustria. O choro brota inesperadamente quando a soberana percebe pela expressão do marido que é a notícia do fim de Salomão que ele tem para lhe dar. Recusando-se a ouvir as palavras que tornariam reais os seus profundos temores, a rainha procura imediatamente o refúgio da sua câmara, onde chora durante o resto do dia a morte do elefante. O desassossego que a rainha sentira pela partida de Salomão dois anos antes manifesta-se agora de forma incontrollável.

José Saramago valoriza a descoberta da origem dos acontecimentos, a arqueologia do homem e do mundo. As suas próprias origens são determinantes na sua definição enquanto homem e escritor. Saramago não seria o mesmo se não fosse o neto dos seus avós, se a terra da sua infância não tivesse sido a Azinhaga. Assim, o que aconteceu no passado é determinante para melhor se entender o que se desenrola no presente. Tentar perceber a história íntima e pessoal do nosso próprio desenvolvimento enquanto seres humanos é também uma viagem, cheia de elementos inesperados:

O passado é um imenso pedregal que muitos gostariam de percorrer como se de uma auto-estrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em

pedra e as levantam, porque precisam de saber o que há por baixo delas. Às vezes saem-lhes lacraus ou escolopendras, grossas roscas brancas ou crisálidas a ponto, mas não é impossível que, ao menos uma vez, apareça um elefante (...) (VE:35)

A viagem humana é, deste modo, uma *viagem interior*, e os romances de Saramago são disso a prova viva, uma vez que não interessa somente o que é manifesto. Em se tratando do ser humano importa tentar entender o que está latente, ou, como o próprio escritor esclarece em *A Jangada de Pedra*, para explicar todas as coisas deste mundo não basta aceitarmos que elas sejam como são (JP:300).

Em *A Jangada de Pedra* e *A Viagem do Elefante* entrevemos vestígios autobiográficos do escritor, pequenos episódios que se reportam a acontecimentos da sua vida, revelados em crónicas, entrevistas ou no discurso que proferiu ao ser agraciado com o Prémio Nobel. Será talvez justo dizer que a vida e experiência pessoal de um escritor não fogem à obra literária que compõe. É natural que muito do que o inquietou ou impressionou durante a sua vida seja vertido em forma de ficção para as histórias que carregam as suas ideias sobre o mundo.

Assim sendo, o episódio em que José Anaiço e Joaquim Sassa dormem debaixo de uma figueira, quando este último procura o primeiro e juntos decidem ir até Espanha, traz ecos de uma profunda e querida lembrança que José Saramago guarda dos tempos da vida em Azinhaga e da convivência com os avós. O escritor declarou perante a academia sueca, em Estocolmo, que havia noites em que ele e o seu avô Jerónimo Melrinho dormiam debaixo de uma figueira, vendo as estrelas. Eram noites cheias de histórias, contadas pelo avô e absorvidas pelo neto com grande encantamento, pelo que se pode deduzir das palavras de José Saramago. Em JP, Anaiço e Sassa contemplam as sombras da copa da árvore, e o professor conta também uma história sobre uma ilha imaginária nos tempos de D. João II, partindo os dois companheiros para uma reflexão sobre a nova condição da península, ela própria uma ilha inesperada. Deitam-se os dois numa cama feita de palha, como fazia o menino Saramago, que se levantava “com palhas agarradas ao cabelo” (*Discursos de Estocolmo*:13). Deste modo, da personagem se viaja até ao autor.

Também em JP o autor alude a um episódio desencadeado pelo afastamento da península do resto da Europa. Um “comando civil e literário de espanhóis” (JP:93) aporta clandestinamente em França e rouba as ossadas do poeta Antonio Machado do cemitério onde estavam sepultadas para as levar para Espanha. Em conversa com Sassa,

José Anaíço imagina o lugar onde merece descansar “a coisa que Antonio Machado hoje é” (JP:94). Segundo o professor, os restos mortais do poeta deveriam ser enterrados nos campos de Soria, debaixo de uma azinheira. Com a lembrança deste poeta espanhol e com a constatação de que o seu verdadeiro lugar seria debaixo de uma árvore nos campos de uma região espanhola que tanto inspirou os seus escritos, podemos atrever-nos a pensar que talvez já nessa altura fosse uma ideia de Saramago ter o seu descanso final debaixo de uma árvore, ou que, pelo menos inconscientemente, esse pensamento já germinasse. Hoje as cinzas de José Saramago jazem debaixo de uma oliveira centenária, trazida da terra da sua infância, Azinhaga, para a terra onde se fez homem e começou o seu percurso como escritor, Lisboa. Defronte da oliveira, está a Fundação que leva o seu nome e que cumpre o propósito de continuar a memória do escritor e de levar adiante uma intervenção social que vai ao encontro do que Saramago julgava ser necessário para tornar o mundo um pouco melhor.

Existe também outra passagem deste romance que poderá transportar o pensamento do leitor para uma imagem fortíssima de que Saramago dera conta muitos anos antes, na crónica “O meu avô, também” (*Deste Mundo e do Outro*:31-33). Deparamo-nos novamente com a evocação de seu avô, cuja presença se manteve sempre luminosa dentro do escritor e das suas obras. Saramago relembra o momento em que o avô teve a premonição de que morreria dentro de poucos dias.

Mas a imagem que não me larga é a do velho que caminha sob a chuva, obstinado e silencioso, como quem cumpre um destino que nada pode modificar. A não ser a morte. Mas, nesta altura, este velho, que é meu avô, ainda não sabe como vai morrer. Ainda não sabe que poucos dias antes do seu último dia vai ter a premonição (perdoa a palavra, Jerónimo) de que o fim chegou, e irá, de árvore em árvore do seu quintal, abraçar os troncos, despedir-se deles, dos frutos que não voltará a comer, das sombras amigas. (*DMDO*:33)

Em *A Jangada de Pedra* assim se descreve um momento em que, durante a viagem, o tempo muda e começa a chover:

Chove, e é uma chuva mansa, de outono começado, que enquanto não empapar as terras nos dará vontade de passear por esses campos, de botas e impermeável, recebendo no rosto a poalha dulcíssima da água e gozando a melancolia das distâncias brumosas, as primeiras árvores que deixam ir as folhas e aparecem despidas, friorentas, como se estivessem a pedir-nos afagos, alguma aí há que apetece apertar ao peito com terna piedade, chegamos o rosto à casca húmida e é o mesmo que uma face molhada de lágrimas. (JP:349)

São então dois os elementos que se repetem em ambas as passagens: a chuva e a árvore. A passagem em que o seu avô se abraça às árvores, como se de filhos se estivesse a despedir, desvela o pendor telúrico da obra de Saramago, o seu apego à tríade “chão, céu e mar”, o amor pela natureza e o maravilhamento pela ligação íntima e sábia que se cria entre a terra e o homem que a trabalha. Debaixo da chuva que cai sobre os seus troncos nus, as árvores parecem adquirir em *JP* a mesma humanidade com que as via o avô Jerónimo, e a simbologia do abraço entre homem e natureza conquista o seu lugar na narrativa, como já o havia feito há muito tempo na mente do neto José.

Em *A Viagem do Elefante*, escrita durante um período difícil da vida do autor, em que um problema de saúde quase provocou a sua morte, podemos também vislumbrar um episódio-chave que convoca esse momento complicado da sua existência. Estando o elefante no seu caminho para Viena, é acompanhado por uma comitiva de soldados e homens que têm por função ajudar a empurrar a carroça que leva a dorna de água e as forragens para alimentar Salomão. Na passagem por uma aldeia ainda em Portugal, o tempo reveste-se de um nevoeiro espesso. Após um episódio em que o cura da aldeia tenta fazer um exorcismo em Salomão, acabando por levar um coice do elefante, a comitiva prossegue o seu caminho. De repente, surge na narrativa uma personagem tida como um dos homens que têm a tarefa de ajudar a empurrar a carroça, e de quem se diz que ficou para trás com o avanço da comitiva. O “ausente”, o “náufrago” (VE:89, 91) encontra-se completamente perdido no meio de um nevoeiro cerrado, que não o deixa ver um palmo à frente do nariz. Este viajante decide não avançar para não se perder ainda mais e julga que o melhor será ficar quieto num local à espera que a bruma se dissipe. Curiosamente, o homem acaba por adormecer. O narrador aproveita para realçar de novo as contradições que povoam o espírito humano:

Estranho animal é este bicho homem, tão capaz de tremendas insónias por causa de uma insignificância como de dormir à perna solta na véspera de uma batalha. (VE:90)

Dormindo profundamente, como se pouco lhe importasse o seu destino, este homem é despertado por um barrito do elefante. O som, que representa a possibilidade de conseguir alcançar a comitiva e assim salvar-se de um destino incerto, desperta o viajante perdido do seu sono, mas também do seu aparente alheamento. Neste momento, o viajante implora por outro barrito de Salomão, enquanto atravessa “a bruma como um cavaleiro disparado à carga, de lança em riste” (VE:91). O elefante eleva de novo a sua

voz, e guia o “náufrago” de volta à comitiva. Chegando lá, o homem é tomado por doido, uma vez que todos, inclusivamente o cornaca, lhe asseguram que, durante aquele tempo, Salomão se havia mantido mudo. Este episódio suscitou comparações com o próprio Saramago e com o seu estado de saúde muito debilitado no período em que escrevia o romance. Uma das interpretações da inclusão desta cena na narrativa inclina-se para uma abordagem autobiográfica, como se o autor tivesse querido dizer com esta passagem que também ele se tinha, a certa altura, perdido no meio de um nevoeiro cerrado, do qual não saberia se conseguiria escapar. José Saramago, numa entrevista a João Céu e Silva, declara que este momento da história não foi propositadamente escrito para se assemelhar ao período que vivia. Confessa mesmo que o escreveu “sem saber muito bem porquê” (Saramago, in Silva, 2009:381). O autor menciona que a sua mulher, Pilar del Río, considera esse episódio uma premonição do seu estado de saúde. Ele próprio não se lembra se escreveu essa passagem antes ou depois de sair do hospital. Mas assume que, de facto, em determinado momento foi alguém que esteve perdido no meio de uma bruma densa:

E eu durante dias e semanas senti-me e estive entre cá e lá, como quem está metido realmente num nevoeiro impenetrável e sem saber o que é que lhe vai suceder. E não tinha nenhum elefante! A não ser que eu me ponha no papel do elefante ou a equipa médica ou a própria Pilar que estavam a cuidar de mim. (Saramago, in Silva, 2009:381-382)

Assim, é pertinente associar-se a personagem que se perde (curiosamente um dos integrantes da facção mais humilde da comitiva, a que contribui com o trabalho braçal, o que sublinha a importância que Saramago dá, mais uma vez, aos trabalhadores esforçados e anónimos) ao autor que esteve perto de não resistir ao abalo da doença. À letargia com que a personagem parece reagir à sua situação, como se efectivamente desistisse um pouco da sua salvação, sobrepõe-se o entusiasmo que a própria personagem investe na possibilidade de sobreviver, quando esta lhe é mostrada pelo elefante. O elefante, protagonista da obra, salva um dos homens que com ele fazem a caminhada em direcção a um destino desconhecido. O escritor será salvo também pela necessidade de completar a história que conduzirá o elefante ao sítio aonde o esperam. Deste modo, a criatura resgata o criador, a obra reclama que o escritor a termine. Salomão sabe que aquele homem não poderá perder-se no nevoeiro e relembra-o de que o seu percurso ainda não terminou. Há trabalho a fazer. Neste momento, o romance torna-se autobiográfico. O escritor, mesmo que não se aperceba disso, partilha com os

seus leitores um momento íntimo da sua vida, e fá-lo com a beleza desta *imagem de salvação, generosidade e afecto*.

Retomando a ideia de uma citação autobibliográfica, encontramos neste romance também a menção ao título da obra que Saramago escrevia na altura em que faleceu, deixando-a incompleta. O título seria *Alabardas, Alabardas! Espingardas, Espingardas!*, um verso de Gil Vicente, e o romance versaria sobre o comércio de armas. Em *VE*, a expressão surge quando o comandante da comitiva portuguesa manifesta o seu contentamento por saber, através de um pombo-correio enviado pelo alcaide de Figueira de Castelo Rodrigo, informações sobre a progressão da comitiva enviada pelo arquiduque para receber o elefante. Começa o comandante:

Não sei como lho agradeça, senhor alcaide, creia que este é para mim um dia grande, Não duvido, comandante, nem tudo na vida são alabardas, alabardas, espingardas, espingardas. (*VE*:126)

A viagem do elefante chegou ao seu destino, ao passo que a jornada até à conclusão desta última obra não pôde ser concluída. No entanto, existe a intenção por parte de Pilar del Río e do editor Zeferino Coelho de publicar as 20 páginas que Saramago deixou escritas. Segundo notícia de 16/06/2011, foi anunciado por ambos que seriam publicadas em 2012, mas tal ainda não aconteceu (vd. www.ionline.pt). Encontramos, no entanto, nos romances de Saramago o regresso a temas já trabalhados ou, pelo contrário, a semente de ideias futuras. Assim se revela a coerência do seu pensamento e da sua escrita, que o próprio sempre revelou que era motivada por ideias que lhe surgiam naturalmente e temas sobre os quais tinha vontade de falar.

CAPÍTULO III

A Viagem Exterior

1. A viagem entre culturas: a percepção de um Outro diferente

Nos dois romances de José Saramago estudados neste trabalho não só se viaja dentro do Eu personagem e do Eu autor, como também é posto em evidência o confronto entre um Eu e um Outro, os quais se demarcam pelas suas diferenças culturais. O jogo que põe em contraste várias alteridades propicia um questionamento sobre a relação que o Homem estabelece com um Outro distinto, no que diz respeito à elaboração e à defesa de uma identidade pessoal.

O conceito de identidade relaciona-se com o processo de formação de uma consciência de si como indivíduo único (Milheiro, 2001:86). Qualquer indivíduo faz sempre parte de uma cultura, que o “inclui como seu elemento integrante e o faz não só reconhecer-se nela mas também ser por ela reconhecido, gerando deste modo, entre os dois, um mútuo compromisso” (id:87). Deste modo, o ser humano aprende desde o nascimento, de forma natural e inconsciente, a funcionar dentro de um sistema cultural. A sua identidade depende muito do meio externo em que cresceu, dos valores e convenções a que foi submetido no seu processo evolutivo interior. Como Jaime Milheiro explica, no que diz respeito à integração social, “o sentimento de identidade conjuga a continuidade do próprio com o seu passado e liga-o com o presente, mas liga-o também com a história da sociedade em que vive, à qual está sensivelmente fixado” (id:87).

O confronto desta identidade com aquilo que lhe é externo, com um Outro diferente, é indispensável para que se estabeleça uma reflexão do Eu sobre si mesmo e sobre aquilo que o torna único e individual. Ernst van Alphen menciona precisamente que a discussão sobre a alteridade só é possível porque existe um Eu que constrói um Outro, um Eu que, de uma forma autorreflexiva, avalia o mundo exterior e se aproxima ou se diferencia daquilo que vê.

While ‘alterity’ is a screen for the imagination, ‘identity’ is the content of that imagination. (...) we cannot analyse alterity without at the same time analysing ‘our’ identity. Or the other way around. Because of the very fact that identity is constituted by the creation of alterities, our object of knowledge can never be just ‘identity or ‘alterity’, but only the observer’s identity (re)creating a self image and the image of the other. (van Alphen, in Corbey e Leersen, 1991:3, 15)

Deste modo, a ideia de que existe sempre uma mente que imagina e de que o Outro é, no fundo, o ecrã em que essa imaginação é projectada vai ao encontro da noção de que existe uma indissociabilidade entre o processo de formação de uma identidade e o processo de reconhecimento de um Outro. Stuart Hall considera mesmo que a identidade é fruto de um processo discursivo que se constrói através da diferença e não fora dela. Segundo este autor,

it is only through the relation to the other, the relation to what it is not, to precisely what it lacks, to what has been called its *constitutive outside* that the 'positive' meaning of any term – and thus its 'identity' – can be constructed. (Hall e du Gay, 2002: 4-5)

A diferença é indispensável ao reconhecimento e reforço da identidade. Em Saramago, e particularmente em *A Viagem do Elefante*, é também verdade que o contraste entre dois Eus diferentes serve para mostrar o quão semelhantes são.

Sendo este um romance em que a narrativa se situa no século XVI, vale a pena também avaliar a noção de alteridade entre tempos históricos. José Saramago cria no presente um texto que se situa séculos antes e, por isso, introduz na narrativa duas dimensões temporais distintas. No entanto, como Maria Alzira Seixo assinala, a historicidade dos seus romances dialoga permanentemente com o seu mais directo Outro, ou seja, o tempo presente da criação, em que o escritor pensa e produz a obra. Assim, a articulação do tempo histórico ficcional com o tempo presente real nas obras de Saramago provoca no leitor uma identificação mais intensa com a narrativa que acompanha.

O que acontece é que José Saramago convoca o passado, aliás fielmente reconstituído (mas com intromissões de tipo fantástico que o alteram, note-se) para o filtrar de modo consciente por uma óptica do presente (...) Aliás ele consegue (...) que o seu discurso romanesco seja atravessado pela História, produzindo um tipo de linguagem onde o passado objectual se contamina pelo presente crítico e perspectivante (...) utilizando já deste modo um processo de autonomia pela sinalização textual que pratica no discurso romanesco. (Seixo, 1985:310)

Em *VE*, a forma como se encena uma abordagem a um Outro diferente pretende retratar não apenas a reserva do Eu desse passado histórico, mas também a desconfiança que, nos nossos dias, poderá envolver o contacto com o estrangeiro. Quer isto dizer que o leitor do presente revê na obra, por meio do confronto entre duas individualidades

distintas, os vícios e as generalizações que permanecem ainda hoje na interação entre um Eu e um Outro provenientes de culturas diferentes. Através da aproximação de personagens com uma vivência cultural díspar, Saramago põe em evidência os desafios que se colocam a cada um dos interlocutores na gestão das suas expectativas internas e das surpresas que advêm desse contacto com o Outro.

Digna de realce no que diz respeito ao jogo entre a historicidade do tempo passado em que se localiza o enredo de uma narrativa e o tempo presente da sua criação pelo autor/narrador é também a observação acerca dos diferentes tipos de discursividade que se praticam numa e noutra era. A dada altura, ao dar conta da distância que a comitiva portuguesa já teria percorrido, o narrador detém-se sobre o conceito de légua e seu significado quantitativo ao longo dos tempos. Esta voz autoral interroga-se sobre o diferente entendimento que cada era da humanidade atribui a essa palavra, e chega à conclusão de que para contar uma história que se situa séculos atrás terá de se ter em mente que circulam na narrativa dois tempos e duas medidas. Um é o tempo presente em que o autor constrói a narração, utilizando as palavras conforme a significação que elas têm para si. Outro é o tempo histórico em que se passa a história contada, seus costumes e modos de utilizar o discurso, que só podem ser imaginados. O narrador assume uma decisão:

(...) usaremos as nossas modernas medidas itinerárias, sem ter de recorrer constantemente a fastidiosas tábuas de conversão. No fundo, será como se num filme, desconhecido naquele século dezasseis, estivéssemos a colar legendas na nossa língua para suprir a ignorância ou um insuficiente conhecimento da língua falada pelos actores. Teremos portanto neste relato dois discursos paralelos que nunca se encontrarão, um, este, que poderemos seguir sem dificuldade, e outro que, a partir deste momento, entra no silêncio. Interessante solução. (VE:40)

A solução é interessante e, muito mais ainda, o questionamento que ela levanta sobre os limites da imaginação, da ficção e das diferentes vozes que assombram o romance. Tenhamos em mente o plano ficcional em que se traduz a criatividade humana e a pertinência que esse plano adquire quando se buscam respostas para o significado da existência do Homem. A ideia de que, além do discurso através do qual o autor nos dá conta da narrativa, está subentendida nela uma articulação discursiva própria do tempo histórico em que são inseridas as personagens confere ao romance uma outra dimensão, mais fantasmagórica, uma vez que desperta no leitor o pensamento de que a voz do narrador é uma tradução para o tempo presente do discurso das personagens do século

XVI. Existirão, assim, muitas realidades imaginadas, muitos Outros discursivos dentro da ficção inventada.

Ao pensar-se mais profundamente sobre a importância da ficção e das histórias na vida dos homens, vem à mente o título de um livro: *Viver para Contá-la*, de Gabriel García Márquez. O título escolhido para a sua autobiografia transmite precisamente essa necessidade primordial de elaborar o mundo sob a lente da narrativa, através da conjugação de episódios cosidos uns aos outros, deles brotando a ideia da fluência da vida, da viagem. Serve de epígrafe àquela obra do escritor colombiano a frase seguinte: “A vida não é a que cada um viveu, mas a que recorda, e como a recorda para contá-la”. O que é então a realidade? Uma das respostas poderá ser que é a narrativa que dela cada um elabora. Cada pessoa conta um episódio que ocorreu na realidade externa consoante a forma como o viveu internamente. Assim, de um mesmo acontecimento podem nascer vários relatos, várias ficções que são verdadeiras para o sujeito que as narra, porque foi desse modo que as experienciou.

A vida humana estabelece-se por meio de uma continuidade sequencial de acontecimentos e desafios que os sujeitos vão ultrapassando. É esse caminho que os molda, que lhes aguça o interesse por esta ou aquela matéria e que determina o tipo de olhar que lançarão sobre o mundo. Alguns verterão depois esse olhar sobre as narrativas que criam. García Márquez evidencia, com o título que escolheu para o relato da sua vida, que, existindo ele enquanto ser humano, esse percurso existencial teria de ser forçosamente elaborado sob a forma de uma narrativa escrita. Essa narrativa será a prova definitiva da pertinência da sua vida.

Fernando Gómez Aguillera, escrevendo sobre a literatura de Saramago e mais precisamente sobre *A Viagem do Elefante*, declara que

(...) a literatura de Saramago comprova o pressentimento de que o homem existe pela necessidade que a vida tem de relatos, como se a respiração do mundo estivesse depositada numa plétora de narrações, tantas como as vidas e as mortes. (Gómez Aguillera, 2008:17)

O homem organiza a realidade discursivamente, sendo cada relato fruto de um olhar específico sobre o real. Deste modo, a ideia de uma realidade única, verdadeira e absoluta torna-se perigosa, uma vez que está completamente dependente do sujeito que a elabora. Quando se constrói ficcionalmente um universo, suas personagens e aventuras, esse mundo novo adquire uma existência real num plano imaginativo e

mental. Quando se decide partilhar esse universo com o mundo, a existência dessa ficção e dos seus intervenientes propaga-se por um imaginário colectivo e conquista um espaço inegável na realidade do mundo.

Retomando a dualidade Eu/Outro em *VE*, no que diz respeito à história e ao embate entre personagens o exemplo mais evidente será a relação que se estabelece, numa primeira fase da narrativa, entre Subhro e os portugueses e, posteriormente, entre este e os austríacos que o acompanham na viagem. Desde o momento em que D. João III decide ir visitar o elefante a Belém e é apresentado à figura andrajosa do cornaca, colidem na narrativa dois mundos culturalmente diferentes. Em Portugal, a figura do elefante representa o exotismo oriental, e a sua presença qualifica a narrativa como uma fábula retirada ao universo do fantástico.

O autor considerou *VE* um conto e não um romance por não ter os ingredientes típicos desta estrutura narrativa. Como o próprio afirmou, não existe uma história de amor nem uma personagem masculina ou feminina protagonista. Indo mais além, paira sobre o romance desde o início da sua leitura uma atmosfera de fábula mágica, no sentido em que a elaboração de muitas das frases segue a estrutura deste tipo de história. São apresentadas como primeiras personagens um rei e uma rainha, cuja forma de se dirigirem um ao outro, por “senhora” ou “meu senhor” (*VE*:14), soam ao ouvido do homem contemporâneo como vestígios de uma época longínqua e abundantemente efabulada. Outro dos elementos que remetem talvez para o conto infantil é a repetição de uma acção um determinado número de vezes, o que aponta para a importante simbologia que a cadência numérica adquire no conto ou na fábula. À proposta de D. Catarina de Áustria de se oferecer o elefante, “o rei acenou com a cabeça lentamente três vezes seguidas, fez uma pausa e acenou outras três vezes” (*VE*:15). O número três adquire especial importância pela sua repetição noutra momento da narrativa. Depois de o rei atribuir uma missão a um estribeiro-mor chamado à sua presença, este “foi-se retirando às arrecuas, repetindo as vénias de três em três passos” (*VE*:18). A missão deste estribeiro seria servir de mensageiro da carta em que o rei propunha a seu primo, o arquiduque Maximiliano, a oferta do elefante Salomão. No momento em que o soberano delega esta função, o tom discursivo adoptado pelo autor transporta o leitor para uma fábula ao estilo de “Era uma vez...”.

O fidalgo beijou a mão ao rei, que lhe disse, com a solenidade de um oráculo, estas sibilinas palavras, Que sejais tão rápido como o aquilão e tão seguro como o voo da águia, Sim, meu senhor. (*VE*:17)

Também não faltam na narrativa as figuras do cura e da bruxa da aldeia, no já referido episódio que dá conta da tentativa do padre de exorcizar Salomão. Trata-se de tipos de personagem literária muito ligados ao universo da narrativa de fantasia.

Fernando Gómez Aguillera aponta precisamente para a impossibilidade de definir esta obra quanto à sua classificação literária. Contudo, sublinha que o que verdadeiramente importa na fruição desta peça literária é o reconhecimento da homenagem profunda que faz à língua portuguesa e ao seu alcance criativo.

Saramago escreveu um relato de esquiva classificação genérica – pouco importa que, no seu transbordamento *taxonómico*, esta forma narrativa saramaguiana seja um conto longo ou um romance curto, ou uma fábula singular ou mesmo um renovado *exemplum* – que adquire toda a dimensão de uma clara homenagem à literatura, à imaginação criadora e à língua portuguesa. (Gómez Aguillera, 2008:17)

Deste modo, a alteridade não existe apenas no confronto entre personagens. Detectamos também um cruzamento entre vários Outros, pertencentes ao universo das estruturas narrativas através das quais as histórias são contadas. Há uma multiplicidade de cadências e tons na elaboração desta viagem, que é histórica, mas também metafórica e figurativa. O elefante Salomão está para o Homem como o seu percurso até Áustria está para a existência humana. É natural que a descrição desta viagem/existência manifeste os desafios que a transformam num processo formador e enriquecedor. Uma dessas etapas é o conhecimento e a convivência com o Outro, no que toca ao modo de pensar ou de construir um universo de referências religiosas.

Um dos aspectos culturais que diferenciam o cornaca aos olhos dos companheiros de viagem portugueses é precisamente o hinduísmo, a religião que se pratica na terra donde vem. O indiano conta aos companheiros de viagem a história do deus Ganeixa, com corpo de homem e cabeça de elefante, quando todos estão reunidos à volta de uma fogueira. Num momento reconfortante da viagem no que toca às exigências do corpo, em que os homens se aquecem com o lume enquanto comem o seu farnel, o cornaca indiano torna-se contador de histórias de outro mundo, estimulando também o intelecto dos restantes companheiros para a diversidade cultural. A história soa absurda aos portugueses:

Histórias da carochinha, resmungou um soldado, Como a daquele que, tendo morrido, ressuscitou ao terceiro dia, respondeu subhro. (VE:75)

O contraste entre estas duas formas de elaborar o mundo e de objectificar a transcendência humana através do mito revela que não há inconcebíveis absolutos. As histórias que a um homem com uma determinada aprendizagem cultural parecem totalmente descabidas e fantasiosas poderão ser perfeitamente plausíveis para outro indivíduo, com um passado cultural e um sistema de crenças distintos. Com este confronto entre o português e o cornaca, que simbolizam aqui o pensamento ocidental e a mundividência oriental, o autor lembra o leitor de que não há verdades absolutas no diálogo entre o Eu e o Outro. De forma simples e exemplificada, explicita-se a legitimidade de duas formas diferentes de pensar o mundo.

O autor destaca também as particularidades de uma determinada cultura, patentes na sua forma de elaborar mentalmente a linguagem e de articular o discurso. Um dos exemplos desta observação é o momento em que, ao acercar-se de Figueira de Castelo Rodrigo, o comandante português pergunta a um rapaz se a comitiva espanhola já chegou. “O rapaz devia ser galego porque respondeu à pergunta com outra pergunta, Que vêm eles cá fazer, vai haver guerra” (VE:110).

A progressão da narrativa salienta precisamente um dos aspectos determinantes numa viagem: a gestão do contacto e da convivência com o Outro. Além dos dois mundos distintos que se movimentam frente a frente desde o início da história, o português e o indiano, surge entretanto um outro núcleo de Outros que se institui por oposição aos dois primeiros, os quais, pelas andanças por Portugal, se haviam aproximado e tornado um só. Trata-se da comitiva austríaca, que se dirige a Figueira de Castelo Rodrigo convencida a escoltar o elefante até Valladolid sem qualquer acompanhamento por parte dos soldados portugueses. No seu caminho para a terra fronteiriça, o comandante português recebe missiva do secretário do rei, Pêro de Alcáçova Carneiro, alertando precisamente para essa intenção, e instiga a sua comitiva a estugar o passo, de modo a que consigam chegar primeiro que a comitiva oposta. Para o comandante luso, os militares enviados da parte do arquiduque, sejam espanhóis ou austríacos, já representam o inimigo, o exército usurpador. Após a descoberta de que os homens enviados pelo arquiduque são austríacos, o sentimento de desconfiança do oficial português permanece, e a expectativa face ao encontro é a de que será um momento de confronto e não de convivência amena. Falando às tropas, o comandante antecipa os acontecimentos que se desenrolariam no encontro entre os dois lados:

Estes austríacos, em princípio, vinham a figueira de castelo rodrigo unicamente para nos dar as boas-vindas e acompanhar-nos a Valladolid, mas temos razões para suspeitar que o seu propósito é levarem eles o salomão e deixarem-nos aqui com cara de parvos. Tão certo ser quem sou, vai-lhes sair o gado mosqueiro. (...) Com austríacos nunca se sabe, rematou o comandante, sem se deter a pensar que, em matéria de austríacos, estes iriam ser os primeiros e provavelmente os únicos na sua vida. (VE:129)

Aguardando que os austríacos entrem na praça de Castelo Rodrigo, o comandante e o alcaide conversam sobre o facto de boa parte da população ter vindo para as ruas para assistir à chegada do “inimigo”. O comandante avalia a situação e diz:

Com toda esta gente a assistir, as hostilidades são pouco prováveis, Também penso isso, mas com o austríaco nunca se sabe, Teve más experiências com eles, perguntou o comandante, Nem más nem boas, nenhuma, mas sei que o austríaco existe sempre e isso, para mim, é quanto basta. Embora tivesse acenado com a cabeça em sinal de inteligência, o comandante não conseguiu captar a subtilidade, salvo se se tomar austríaco como sinónimo de adversário, de inimigo. (VE:133)

Esta postura em relação aos austríacos, que, pelo facto de virem tomar o elefante, são logo considerados os antagonistas, mesmo antes de se saber a intenção com que chegariam à aldeia portuguesa, relaciona-se com a tendência para se generalizar o que não se conhece e que, por isso, não se consegue particularizar. O Outro diferente é um mistério, representa o imprevisível e o inesperado, não suscitando por isso a confiança e a tranquilidade que, pelo contrário, o contacto com uma realidade conhecida provoca no indivíduo.

Esta caracterização do exército austríaco como sendo o inimigo é imprimida também no leitor pela forma como termina o sexto capítulo da obra, em que o comandante português recebe a missiva do secretário real avisando da futura chegada do exército enviado pelo arquiduque (que, neste momento, ainda se julga ser espanhol) a Figueira de Castelo Rodrigo, e como se inicia o sétimo capítulo, com a frase: “Os lobos apareceram no dia seguinte” (VE:105). Estes lobos são os animais de facto, aos quais já tinha sido feita menção pelo narrador, e que surgem agora rondando a comitiva, que, contudo, não atacam, acabando por ir embora. Esta ligação entre os capítulos suscita a associação imediata entre o exército inimigo e os lobos.

Acontece que, desde o início desta viagem, se estrutura um núcleo viajante português com que o leitor se familiariza de imediato, e cujo partido é natural que tome

em todas as ocasiões. Subhro e o elefante, embora não sejam portugueses de nascimento, adquirem a nacionalidade lusa dentro do ambiente referencial da trama, uma vez que iniciam a viagem estando em Portugal e estabelecem com os companheiros portugueses as relações de maior profundidade.

Poder-se-á dizer que o elefante, protagonista animal do romance, embora sonhe ainda com as paragens distantes da sua Índia natal, se torna português aos olhos dos leitores que acompanham o seu percurso a partir do momento em que parte de Lisboa. Por este motivo, no instante em que o exército português se confronta com o exército austríaco, será natural que o Eu seja representado pelos portugueses e o Outro se revista de nacionalidade austríaca, pelo menos para os leitores lusos. Assim, é com inegável prazer que o leitor assiste à supremacia final do comandante português no diálogo com o congénere austríaco, o qual, com declarada soberba, pretende levar o elefante sem mais nem porquê. Embora seja bem claro que o exército austríaco venceria os soldados portugueses sem grande dificuldade por meio da força, o autor/narrador decide fazer triunfar outro atributo: a astúcia do pensamento e das palavras. Ao poderio visual francamente superior do estrangeiro, que cavalga montada bem mais impressionante e cuja couraça a brilhar ao sol encandeia de maravilhamento as gentes de Castelo Rodrigo, o sábio comandante português contrapõe a firmeza da intenção de acompanhar o elefante Salomão até Valladolid e a sensatez de mostrar ao austríaco o quão injustificada seria uma tomada do animal pela força e às custas de sangue português. Este episódio serve para mostrar também que a verdadeira força nem sempre está do lado mais óbvio.

Outra passagem do romance aborda a tendência para que perante o Outro se desenvolva um sentimento de superioridade. A hierarquização da sociedade distribui os vários sujeitos por diferentes cargos e atribui-lhes uma determinada posição. A tendência para os complexos de superioridade ou inferioridade entre os homens é aqui revelada como não se limitando ao confronto entre indivíduos de diferentes nacionalidades, mas também dentro de um mesmo país. A figura do alcaide de Figueira de Castelo Rodrigo torna-se representativa do indivíduo cuja abordagem ao Outro diferente se encontra de certo modo poluída por ideias feitas e generalizações teóricas, sem qualquer conhecimento prático. O comandante português, homem sábio e sensato, torna-se então o contraponto desta superficialidade demonstrada pelo alcaide na análise do Outro. Aguardando a comitiva enviada pelo arquiduque, o alcaide alvitra:

Com este espanhóis nunca se sabe, desde que têm um imperador na barriga, e muito pior ainda seria se em vez de virem os espanhóis viessem os austríacos, É má gente, perguntou o comandante, Julgam-se superiores aos mais, Isso é pecado geral, eu, por exemplo, julgo-me superior aos meus soldados, os meus soldados julgam-se superiores aos homens que vieram para o trabalho pesado, E o elefante, perguntou o alcaide, sorrindo, O elefante não joga, não é deste mundo, respondeu o comandante (...) (VE:111)

Para o elefante “qualquer lugar em que se encontre é índia, uma índia que, seja o que for que suceda, sempre permanecerá intacta dentro dele” (VE:164). Indiferente às guerrilhas entre os homens, o animal deixa-se levar pacientemente.

A viagem é propícia a aproximações afectivas entre os seus participantes. Por esse motivo, é com alguma tristeza que o grupo português se despede do cornaca e do elefante e os deixa à guarda do arquiduque e sua comitiva. No resto da viagem até Viena, Portugal estará representado pelos dois indianos. Se é pela participação numa cultura que um indivíduo se apercebe da sua identidade (Kuper, 1999:236), neste romance é através dos laços de afecto que se estabelecem entre os indianos (cornaca e elefante) e os portugueses que se funda a identidade dos primeiros, no que diz respeito à história romanceada.

A partir do momento em que elefante e cornaca passam a estar sob a alçada do arquiduque austríaco, assumem o papel de representantes de terras lusas no decorrer da viagem. O gesto despótico do arquiduque de renomear o cornaca e o elefante de acordo com sonoridades mais germânicas, ficando Subhro com o nome de Fritz e Salomão com a designação Solimão, desgosta não apenas o cornaca mas também os fiéis seguidores da sua história, para quem, por esta altura, a identidade dos indianos se tinha aliado significativamente ao seu nome original. O cornaca lamenta-se:

Éramos subhro e salomão, agora seremos fritz e solimão. Não se dirigia a ninguém em particular, dizia-o a si próprio, sabendo que estes nomes nada significam, mesmo tendo eles vindo ocupar o lugar de outros, que, sim, significavam. Nasci para ser subhro, e não fritz, pensou. (VE:153-154)

Basta este gesto para que o arquiduque e as suas gentes se tornem o Outro intolerante, distante e ditatorial.

Em *A Jangada de Pedra*, o embate entre um Eu e um Outro culturalmente diversos pode ser apreendido num sentido mais lato, no sentido de se tomar a Península Ibérica vogante como o Eu e o resto da Europa como o Outro. A separação da península do restante território europeu e o seu encaminhamento para Sul representam um

conceito proposto pelo próprio Saramago: o transiberismo (Saramago, in Gómez Aguillera, 2010:416). O autor acreditava que os povos ibéricos tinham uma afinidade cultural que os distanciava do resto da Europa e os aproximava de culturas do sul, como sendo os países da América Latina ou de África. Deste modo, a desagregação entre a Península Ibérica e a Europa simbolizaria, no fundo, uma harmonização e um reposicionamento dos países segundo a sua matriz cultural.

Acho que existe uma identidade cultural ibérica que a diferencia claramente do resto da Europa. Trata-se de uma unidade que não anula, mas pelo contrário, une a diversidade cultural própria dos povos peninsulares. (...) [*A Jangada de Pedra*] é consequência de um ressentimento histórico. E tinha de ser escrita por um português (...) Esse português diz aos europeus: não nos querem, então vamo-nos embora. (...) A Península Ibérica, quando parte como uma ilha para o Atlântico Sul, é como se fosse uma espécie de rebocador da Europa para o Sul, para tudo o que implica o Sul, em confronto com o Norte, com a dualidade de riqueza e pobreza, de superioridade e de inferioridade. (...) É a ideia de algo que é nosso: uma maneira de viver e sentir própria, diferente da Europa, que nos deve aproximar. (Saramago, in Gómez Aguillera, 2010:415,417)

De facto, no que diz respeito a uma identidade cultural, era convicção de Saramago que os povos ibéricos teriam muito mais em comum com a América Latina e África do que com o resto da Europa, e o seu desejo seria o de uma aproximação cultural entre estas partes do mundo. Em 1986, Saramago cria que seria esse o “grande projecto peninsular para o futuro”(Saramago, in Gómez Aguillera, 2010:443). Também em *A Viagem do Elefante*, Saramago distancia o temperamento dos povos ibéricos, acerca dos quais declara que “por qualquer coisa se põem contentes, são como crianças” (VE:253), da propensão teutónica para a disciplina e para a ordem. Assim, na opinião do escritor, os povos ibéricos estariam anexados a uma Europa com a qual não partilhavam laços identitários, encontrando-se, por isso, deslocados geograficamente.

Portugal adere à Comunidade Económica Europeia (CEE) em 1986, englobando-se definitivamente num projecto de unificação europeia. Com este acontecimento, o país estreita laços com o resto da Europa e trilha assim, no entender de Saramago, o caminho oposto ao que o levaria a um encontro com os verdadeiros países irmãos, os seus pares no que diz respeito a uma identidade cultural. Com *JP*, publicado também em 1986, o autor constrói uma alegoria, em que tenta levar a Ibéria (nome que propôs anos mais tarde para um futuro território que fosse o resultado da junção entre Espanha e Portugal) precisamente para o lugar que achava justo e adequado dentro de uma disposição geográfica no planeta.

Deste modo, é com indisfarçável ironia que Saramago inclui no romance a reacção da Europa à súbita perda da península. Se, quando se observam as primeiras fendas, se revela que “mãe amorosa, a Europa afligiou-se com a sorte das suas terras extremas, a oriente” (*JP*:41), na altura em que a península já se afastara dez metros do resto do continente europeu, dá-se conta de uma reunião da CEE, em que alguns países membros expressam a sua indiferença perante o caso, insinuando que “se a Península Ibérica se queria ir embora, então que fosse, o erro foi tê-la deixado entrar” (*JP*:57). Estando a nova ilha cada vez mais distante, acontece que a Europa começa a sentir um reprimido contentamento:

Os europeus, desde os máximos governantes aos cidadãos comuns, depressa se tinham acostumado, suspeita-se que com um inexpresso sentimento de alívio, à falta das terras extremas ocidentais, e se os novos mapas, rapidamente postos em circulação para actualização cultural do popular, ainda causavam à vista um certo desconforto, seria tão-somente por motivos de ordem estética (...) (*JP*:207)

Desde modo, a península e os viajantes que nela navegam pelo Atlântico assumem na narrativa uma unidade cultural e um destino comum, uma vez que, para o bem e para o mal, todos habitam um pedaço de chão cujo futuro é incerto. A alteridade é assumida pelo confronto entre a península e seus viajantes e a Europa que assiste ao seu afastamento. O traço irónico da escrita de Saramago é especialmente vincado na descrição das reacções europeias a este acontecimento invulgar e, nomeadamente, na tomada de atitudes práticas face à nova situação geográfica do mundo, como o facto de Inglaterra sublinhar imediatamente o seu poderio sobre Gibraltar e planear uma fortificação do território.

Este afastamento da península simboliza um renascimento da mesma, um reposicionamento justo, segundo a óptica do escritor. Quando, perto do fim do romance, a península começa a girar sobre si própria e a encaminhar-se para Sul, ao mesmo tempo que todas as mulheres férteis se descobrem grávidas, é inevitável a associação (mencionada na obra, aliás) da península a uma criança que dentro do ventre da mãe dá a cambalhota para se pôr em posição para nascer. Os povos ibéricos caminham, assim, na direcção de uma nova identidade e ao encontro do abraço com a América Latina.

Manuel Frias Martins elabora uma análise deste romance à luz de um questionamento sobre a condição da literatura face à globalização. Este autor afirma que, ao contrário do que se poderia pensar, a globalização parece ter contribuído para

uma crescente heterogeneidade na produção cultural e literária dos nossos dias, com a emergência de novos autores vindos de diferentes partes do mundo. A sua análise do romance de Saramago tem em mente que a posição distanciada do escritor face à Europa reflecte também o facto de haver um sentimento de afastamento, mais do que de pertença, entre os portugueses e a ideia de Europa. No entanto, segundo Manuel Frias Martins, o facto de Saramago construir esta alegoria da separação entre a Península Ibérica e a Europa não se prende tanto com a ideia de um combate às hegemonias mundiais estabelecidas, mas pretende sim afirmar a importância do singular enquanto expressão global da experiência humana:

By joining together two countries which centuries of political rivalry had kept apart, *The Stone Raft* shows us how a strong national sense of territorial association can be turned into an inter-national sense of experience, which in turn can act as a token to mobilise both a local and a global imaginary towards an alternative future as a process founded on multiple political, social, linguistic and cultural negotiations. It is as if Saramago is telling us that both our home and the world outside can not only co-exist though its differences but also, exactly through its differences, become the *conjoint horizon of human existence itself*. (Martins, 2003:281-282)

Uma vez mais se reforça a ideia de que os textos de Saramago constroem viagens pelas particularidades dos indivíduos ficcionados, apenas para pôr em evidência a sua humanidade, traço que será sempre globalizante por ser inerente ao funcionamento interno e mental de cada ser humano. O indivíduo vive sempre em relação com o mundo e, num plano mais íntimo, vive sempre tentando compreender-se a si próprio. Este questionamento só pode acontecer tendo como base um ponto de vista que é inevitavelmente comum ao do seu semelhante por se operar dentro de uma lógica humana.

2. A viagem amorosa: o encontro de duas individualidades

Em *JP*, a viagem pela península possibilita também o encontro amoroso de dois casais, José Anaíço e Joana Carda, Joaquim Sassa e Maria Guavaira. Serem eles os protagonistas de quatro acontecimentos estranhos predestina-os também uns aos outros.

A viagem que fazem para se encontrarem, no início ainda com a intenção de esclarecer a origem do que lhes havia acontecido e a sua relação com a separação da península, é também um percurso de abandono da solidão em que todos se encontravam. Esta é uma viagem em que se descobre o companheirismo, o sentido de grupo e de comunidade e o amor sincero e verdadeiro.

Esta obra está cercada por um ambiente de certo modo sobrenatural e mágico, advindo não só do facto de ter por base o enigma da viagem da península, mas também por o encontro dos casais parecer determinado por um destino a que não se pode escapar. Quando José Anaíço e Joana Carda se vêm pela primeira vez, no hotel Bragança, o professor sente debaixo dos pés o movimento da península e apercebe-se realmente de que está num território à deriva. A sensação de imobilidade que o tomava transfigura-se agora em certeza de estar vogando pelos mares, sem garantia de destino final. Assim também acontece com o sentimento que desponta nesse preciso momento entre os dois futuros viajantes. O movimento que o professor faz em direcção a Joana Carda junta-se à mesma força que empurra a península pelo Atlântico fora. As viagens são múltiplas: a península sulca os mares com obstinação, José Anaíço é levado para Joana Carda pela força desse movimento e ela, “olhos cor de céu novo” (*JP*:155), recebe-o como se fosse o continente que abraça o território errante.

Aos olhos do leitor, o romance entre estes dois protagonistas aflora no preciso momento em que se conhecem. A consciência de que existe um significado oculto para o encontro destes dois enamorados adensa-se quando, conversando os dois no jardim da Praça D. Luís sobre os acontecimentos estranhos que a cada um haviam ocorrido, os estorninhos, até aí companhia constante de José Anaíço, decidem abandoná-lo e desaparecer pelos ares para nunca mais voltarem. Neste momento, opera-se uma mudança na situação pessoal de José Anaíço. Os estorninhos, que até aí nunca tinham deixado de sobrevoar o professor, desertam agora, como se lhe dessem a ver que a sua missão estava concluída e que a sua presença se havia tornado desnecessária. José Anaíço já encontrara a sua companheira humana.

A progressão do romance entre estes dois viajantes é retratada com a subtileza e a singeleza com que Saramago descreve, aliás, todos os amores das suas obras. Como o próprio afirma, “são romances de um amor possível, não idealizado, um amor concreto, real entre as pessoas. E não acaba, continua na vida deles” (Saramago, in Arias, 2000:47). A aproximação compassada e gradual entre este homem e esta mulher, desde o momento em que nasce o interesse mútuo até à consumação física do afecto que entre

os dois foi crescendo, acontece neste livro ao mesmo tempo que a viagem por Portugal e, posteriormente, por Espanha se vai desenrolando. Esta obra oferece ao leitor uma espiral de viagens, como se dentro de uma estivesse já a germinar uma outra e assim sucessivamente. A península navega pelo Atlântico, os viajantes percorrem a península, os homens e as mulheres descobrem-se e amam-se.

No início do envolvimento entre José Anaíço e Joana Carda, os sinais do seu enamoramento são subtis, mas prometedores. Chegado o momento de viajarem com Joaquim Sassa e Pedro Orce no carro Dois Cavalos em direcção ao local onde Joana fez o risco no chão, impõe-se a questão logística de se organizarem os viajantes dentro da viatura. É admirável o modo como o autor descreve todas as possibilidades de posicionamento dos viajantes dentro do carro e as vai eliminando uma a uma até se encontrar o cenário pretendido pelos dois enamorados, que é o de irem juntos no banco de trás. Sem que este casal indique expressamente essa preferência, acaba por se chegar à disposição que lhe convém. José e Joana viajam pela península e por si próprios, por meio da gestão desse sentimento novo que aflorou e que vai crescendo.

Mas o que verdadeiramente conta, por cima destes raciocínios bifurcados, é que Joana Carda e José Anaíço querem ir juntos no banco de trás, e em movimentos, pausas e aparentes distrações alguma coisa fizeram para isso. Sentemo-nos, pois, e partamos. (JP:183)

A partir deste momento, o romance entre estes dois viajantes torna-se real para os próprios e para os outros companheiros de viagem, e a aproximação física vai acontecendo lentamente. Depois de verem o risco traçado no chão com a vara de negrilho, acção com que principia a narrativa, José segura a mão de Joana e diz:

Estamos do lado de cá do risco, juntos, por quanto tempo, e Joana Carda respondeu, Já não falta muito para o sabermos. (JP:194)

Uma vez mais surge a sensação de que toda esta história é um enigma, cujos pequenos mistérios o leitor vai desvendando aos poucos, ao mesmo tempo que o fazem as personagens.

Quando, sozinhos no Dois Cavalos, os apaixonados se beijam longamente, obedecendo apenas à sua própria vontade, e se declaram um ao outro, o discurso centra-se no significado da palavra *conhecer*. José Anaíço indaga se é possível que se amem sem se conhecerem. Joana Carda interroga-se então sobre o que é conhecer. Este

vocábulo assume especial importância no discurso amoroso da obra de Saramago. Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), Jesus admira a beleza de Maria Madalena, que replica: “Não me conhecestes no tempo da minha beleza”. Jesus Cristo persiste: “Conheço-te na beleza desta hora” (*ESJC*:220). A palavra *conhecer* adquire um significado mais íntimo e profundo quando Jesus confessa a sua virgindade a Maria:

Não conheço mulher. Maria segurou-lhe as mãos, Assim temos de começar todos, homens que não conheciam mulher, mulheres que não conheciam homem, um dia o que sabia ensinou, o que não sabia aprendeu, Queres tu ensinar-me, Para que tenhas de agradecer-me outra vez, Dessa maneira, nunca acabarei de agradecer-te, E eu nunca acabarei de ensinar-te (...) (*ESJC*:220)

Conhecer, cujo primeiro significado no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa é “perceber e incorporar à memória (algo)”, equivale no discurso amoroso de Saramago a fazer essa viagem de descoberta de um Outro, seja no plano físico e carnal, seja de um ponto de vista intelectual ou até mesmo espiritual. Implica precisamente registar na memória corporal e mental a forma como se sente o Outro, como se traduz no Eu essa alteridade, que, de certo modo, passa a fazer parte dele. Existe um percurso invisível entre dois apaixonados, em que se aprofundam o conhecimento, a familiaridade e a cumplicidade.

Deste modo, quando, em *JP*, José e Joana consumam o seu amor, o autor dá conta da felicidade dos dois e exalta a importância da viagem amorosa que fizeram em poucos dias: “grandes caminhantes, que em tão pouco tempo foram capazes de andar tanto” (*JP*:229). Importante também para a construção de um amor entre dois seres humanos é o sentimento de eternidade que perpassa certos momentos vividos a dois. Estando o casal sentado à sombra de uma árvore, atormentado pela ideia do embate iminente entre a península e os Açores, José, aconchegando Joana nos braços, suspira:

se ao menos este momento pudesse ir comigo lá para onde quer que eu vá, não peço mais, um momento só, este, não precisamente este de agora quando falo, o outro, o anterior, o que precedeu o anterior, aquele que já mal se distingue daqui, não o agarrei enquanto vivia, agora é tarde. (*JP*:316)

Apesar da referência à fugacidade do instante, que se some por entre os dedos sem que o consigamos prender, José Anaiço compreende que estar ali com Joana Carda nos seus braços, sob a copa de uma árvore, é o momento que simboliza a eternidade possível ao ser humano. Perante a passagem impiedosa do tempo e a consciência da

nossa própria finitude, “a única resposta que temos para a morte é o amor” (Saramago, in Vasconcelos, 2010:113). A única vingança do ser humano é tornar alguns momentos da sua vida eternos, pela força da emoção que os envolve.

Joaquim Sassa e Maria Guavaira, o segundo casal que se forma ao longo do romance, encontram-se num momento em que a narrativa assume um tom mais sobrenatural. Guiados pelo cão Ardent/Constante, Pedro Orce, José Anaíço, Joana Carda e Joaquim Sassa chegam à Galiza, e, à medida que se vão aproximando da casa de Guavaira, envolve-os uma “luz fulva”, de pôr-do-sol, que faz sobressair a beleza de cada um dos viajantes aos olhos uns dos outros. O ambiente adensa-se, o leitor pressente que algo de mágico se aproxima na narrativa. “O silêncio ouve-se, vibra como um eco final” (JP:239) e a terra treme com especial intensidade debaixo dos pés de Pedro Orce. Perante a solenidade desta hora, José e Joana não se tocam, percebem que “há momentos em que mesmo o amor deve conformar-se com a sua insignificância” (JP:239). De súbito, flutua no ar um fio de lã azul, que Joaquim Sassa agarra e começa a seguir estrada fora. O fio vai ter a casa de Maria Guavaira, que surge à porta segurando a mesma linha de lã azul, e que se dirige aos viajantes como se já soubesse há muito que um dia eles a procurariam. O cão deita-se no chão e sacode o fio azul que até ali lhe pendia da boca, dando a entender com este gesto que a sua missão está concluída. Todos os viajantes estão reunidos.

Maria Guavaira é uma figura misteriosa, parece possuir uma sabedoria mágica, como se conhecesse a resposta para o grande enigma que motiva esta viagem. Joaquim Sassa, até ali um homem solitário e a quem essa situação causava sofrimento, é o escolhido pelo fio azul. Essa atadura, da qual se dirá mais à frente que é a mais forte do mundo, uni-lo-á a Maria Guavaira de imediato, primeiro pelos olhares que trocam à volta de uma fogueira. A mulher fala com Sassa pelo olhar:

É assim que sou, repara bem em mim, vieste ter à minha porta agarrado a um fio que estava na minha mão, poderei, se quiser, puxar-te para a minha cama, e tu virás, tenho a certeza, mas bela nunca serei, a não ser que tu me transformes na mais formosa mulher que alguma vez existiu, é obra que só homens são capazes de fazer, e fazem-na, pena é que não possa durar sempre. Joaquim Sassa olhava-a do outro lado do lume e achou que as labaredas dançando lhe modificavam sucessivamente o rosto, agora cavando superfícies, depois alisando sombras, mas o que não se alterava era o brilho dos olhos escuros, acaso uma lágrima suspensa se tornara película de pura luz. (JP:247)

A viagem entre um homem e uma mulher está também nos olhares que trocam e nos sentimentos que cada um desses olhares desperta. Saramago inclui no seu discurso amoroso a ideia de que basta o olhar de um homem para que uma mulher se sinta a mais bela do mundo, para que a sua feminilidade resplandeça. Maria Guavaira, viúva coberta pela negridão das suas roupas, encontra em Joaquim Sassa o homem que a conduz de novo a um mundo colorido pelo amor e pelo prazer. Ao acordar depois da primeira vez em que dormem juntos, Maria percorre o seu corpo com a mão, recorda as sensações absolutas da noite anterior e descobre-se mulher de novo. A partir de agora, deixará de lado o luto e as roupas negras, foi um novo dia que se levantou, e com ele uma nova mulher.

A noite do primeiro encontro amoroso entre Maria Guavaira e Joaquim Sassa é uma noite de grande significado na narrativa. Mais uma vez se apela a um carácter sobrenatural e mágico na descrição dos acontecimentos que se desenrolam no romance. Estando os dois casais em casa, Pedro Orce, o único viajante que não encontra neste percurso uma companheira feminina, decide ir dar um passeio com o cão. Subindo montes até chegar à contemplação do mar, homem e animal comunicam por sinais silenciosos.

Velho ou cansado já vai estando o coração de Pedro Orce. Agora tem de repousar amiúde e mais tempo de cada vez, mas não desiste, conforta-o a presença do cão. Trocam sinais um com o outro, como um código de comunicações que mesmo indecifrado é bastante, por ser bastante o facto simples de existir, a espádua do animal roça a coxa do homem, a mão do homem afaga a pele macia do interior da orelha do cão, o mundo está povoado por um rumor de passos, de respirações, de atritos (...) (JP:250)

Esta ligação entre homem e animal é também uma outra viagem de entendimento e afecto. É um outro tipo de amor, incondicional por parte do cão, de gratidão por parte do homem, que, durante toda esta caminhada, é confrontado com o amor dos companheiros mais jovens e com a dolorosa constatação de que apenas lhe resta a solidão. Assim, o par de Pedro Orce durante este percurso é o cão Constante, que o acompanha de modo incansável como se quisesse minorar-lhe a dor de achar-se só.

Ao descer em direcção ao mar, Pedro Orce deixa-se envolver pelo vento e pela visão da “imensa superfície, vagamente faiscante sob a noite sem lua e de raras estrelas” (JP:250), e observa a força do oceano majestático, cujas ondas morrem na rebentação com ruidoso estrondo.

Sob este céu escuríssimo e os gritos do mar, se a lua agora nascesse, um homem podia morrer de felicidade, julgando que morria de angústia, de medo, de solidão. (JP:251)

Perante esta paisagem avassaladora, Pedro Orce segue o cão, que lhe quer mostrar uma descoberta que fez. O homem depara-se com uma enorme pedra que tem a forma de um barco. Imagina tratar-se de um barco encalhado que, pela acção do tempo, da terra e do mar, se revestira de pedra. Mais tarde, Maria Guavaira contar-lhe-á a lenda da origem do barco de pedra, que, segundo os antigos, terá trazido santos para aquelas costas. A narrativa infunde-se também aqui de uma certa magia, como se o universo em que vivem agora estes viajantes fosse já completamente distinto do quotidiano que cercava as suas vidas antes do início desta viagem.

Retomando o percurso de Pedro Orce na noite em que encontra o barco de pedra, estando ele no topo de um monte, olhando para o vale em que estava a casa de Maria Guavaira, foi com surpresa que reparou que havia uma luz invulgar rodeando a habitação. O autor emprega mesmo a palavra “aura” para descrever a estranha envolvência que, aos olhos do espanhol, aparece em torno da casa. Pedro Orce não demorou muito a entender que aquela aura era devida ao facto de se terem unido Joaquim Sassa e Maria Guavaira e que, portanto, o local estava iluminado pela força do encontro entre os dois.

(...) esta noite verdadeiramente povoou-se de assombros, o fio e a nuvem de lã azul, a barca de pedra varada sobre as lajes da costa, agora uma casa que prodigiosamente estremece, ou assim diríamos, vista daqui. (JP:254)

Foi esta a noite em que o grupo de viajantes ficou completo, e em que se cumpriu o amor que lhes estava destinado.

Em *A Viagem do Elefante*, não existe uma história de amor entre um homem e uma mulher, não há um casal protagonista, o que, aos olhos do próprio autor, invalida um pouco a sua classificação como romance, aspecto já mencionado neste trabalho. No entanto, existe também uma viagem de afectos entre as personagens humanas e o protagonista animal, o elefante Salomão. À medida que a comitiva avança por terras de Portugal, acompanhando o majestoso animal, a convivência com os seus hábitos peculiares, como as sestras prolongadas e os banhos que toma com visível prazer, acostuma os portugueses, a princípio receosos e desconfiados, à presença e à figura de Salomão. O elefante é retratado como sendo um animal condescendente com as manias

humanas. Assim se explica que, por três vezes, poupe intervenientes humanos a acidentes mais graves.

A primeira vez acontece quando Salomão dá um coice a um padre que o tenta exorcizar, episódio a que já se aludiu. É certo que o ritual do cura beato irrita o animal ao ponto de este lhe dar uma lição, mas o autor sublinha a benevolência do elefante, que poderia muito bem ter aplicado ao homem um golpe fatal e opta por não o fazer.

O que realmente sucedeu, e não viremos a conhecer nunca a causa, mistério inexplicável a juntar a tantos outros, foi que salomão, a menos de um palmo do alvo do tremendo coice que tinha começado por desferir, travou e suavizou o impacto, de modo a que os efeitos não fossem além dos que resultariam de um empurrão sério, mas sem acinte, e muito menos com intenção de matar. (VE:86)

A segunda vez em que conhecemos a boa natureza de Salomão, que prova ser um companheiro fiel e dedicado para o cornaca Subhro, acontece quando, completamente exaurido da subida dos Alpes, o elefante perde a força nas pernas dianteiras e cai de joelhos no chão. Todavia, no meio da sua agonia, o animal pensa na segurança do cornaca que viaja no seu dorso. Para que Subhro não seja projectado violentamente para a frente, o elefante consegue com muito esforço reduzir a velocidade da queda e assim amortecer o toque dos seus joelhos no chão. O animal busca forças desconhecidas para proteger em primeiro lugar o companheiro humano de todas as horas. Assim se dá prova da fidelidade que o elefante nutre pelo cornaca e de como o afecto incondicional é a melhor dádiva de um animal a um homem. Subhro entende o cansaço do elefante e tenta cautelosamente incitá-lo a levantar-se. No entanto, não o faz com ordens ou toques agressivos. Como o autor faz questão de destacar, o cornaca apenas “deu a entender, o que demonstra uma vez mais que o respeito pelos sentimentos alheios é a melhor condição para uma próspera e feliz vida de relações e afectos” (VE:231). O leitor aprende com Saramago a cada virar de página o que é isso de ser-se humano.

Finalmente, assistimos a mais um episódio demonstrativo da bondade do animal no destino final da viagem, Viena de Áustria. Entrando a caravana na capital austríaca, é recebida pelos habitantes da cidade, que vêm para as ruas para ver chegar o presente indiano do arquiduque. De repente, uma menina corre para o elefante, provocando o desespero dos pais e de quem assiste ao desfile. Perante o animal imenso, todos antevêm uma tragédia. No entanto, como o autor confidencia, em completa cumplicidade com o leitor, aliás, “era não conhecer Salomão” (VE:254). O elefante

enlaça a menina com a sua tromba e devolve-a aos braços ansiosos dos pais, o que provoca uma onda de comoção na multidão, que assiste incrédula. De novo se evidencia o carácter e a boa natureza do protagonista animal desta viagem, o que justifica o facto de os restantes viajantes estabelecerem com ele laços profundos ao longo da caminhada. Assim também acontece ao leitor que acompanha esta empreitada literária.

Dentro deste universo de ficção, encontramos o reflexo desta ligação afectiva no momento em que parte da comitiva portuguesa arrepia caminho e se despede do elefante. O facto de ir o elefante despedir-se de cada um dos homens que agora o deixam entregue ao resto do seu percurso é já demonstrativo da sua docilidade. O episódio transmite sobretudo a grande ternura que, provavelmente sem se darem conta, os homens já nutriam por Salomão. Perfilando-se todos em frente ao animal, cada um dos carregadores portugueses recebe na palma da mão o afago da tromba elephantina. Tranquilizando alguns homens mais receosos com a proximidade física do imponente animal, Subhro desvenda os sentimentos que consegue perceber em Salomão:

E não tenham medo, salomão está triste, não está zangado, tinha-se habituado a vocês e agora descobriu que se vão embora (...) (VE:120)

A passagem que retrata esta despedida é longa, o que comprova a importância que o momento adquire nesta viagem. O percurso percorrido por patas de elefante e pés humanos foi o mesmo, os desafios foram enfrentados em conjunto, e a missão destes homens foi a de proteger o elefante e de prover a todas as suas necessidades. Entregando-o agora a um destino incerto, os viajantes humanos deparam-se com a certeza de que nunca mais se encontrarão e experimentam a angústia de uma despedida definitiva.

Um dos participantes na despedida não consegue conter as lágrimas, e o elefante consola-o ternamente, afagando-lhe os ombros e a cabeça. No final desta cerimónia de adeus, Salomão solta um barrito com especial intensidade.

Pela primeira vez na história da humanidade, um animal despediu-se, em sentido próprio, de alguns seres humanos como se lhes devesse amizade e respeito, o que os preceitos morais dos nossos códigos de comportamento estão longe de confirmar, mas que talvez se encontrem inscritos em letras de ouro nas leis fundamentais da espécie elephantina. (VE:123)

Nesta altura, Salomão perde vários companheiros de viagem, mas mantém o principal, Subhro. A relação de cumplicidade entre o cornaca e o elefante é outro exemplo do trânsito da amizade entre seres diferentes. Talvez por fazerem parte do mesmo mundo e da mesma cultura, os dois falam entre si uma língua própria. O cornaca é quem melhor conhece o elefante, os seus humores e as suas vontades. É ele quem decifra os possíveis sentimentos do animal e defende as suas necessidades. Assim se passa com a implementação imperiosa de períodos de sesta para Salomão, mesmo que a princípio essa necessidade pareça um capricho aos olhos do comandante português.

A certa altura, Subhro inquieta-se ao pensar na possibilidade de estar em Valladolid outro cornaca para acompanhar o elefante na viagem até Viena. Isso significaria que os seus préstimos deixariam de ser necessários e que o seu afastamento do elefante seria inevitável. Esse pensamento desconcerta-o, e a sua imaginação constrói o cenário ideal caso essa situação se apresente. Subhro vê-se a fugir com o elefante, percorrendo grandes distâncias em cima do seu dorso. O sonho do cornaca parece descrever a fuga de dois amantes a um vilão perverso.

Perante a ameaça, Subhro acerca-se do elefante adormecido e pede-lhe que o ajude a combater a separação a que eventualmente serão forçados, através da rejeição veemente do eventual novo tratador. O cornaca sussurra-lhe ao ouvido, e o narrador declara que nem ele nem o próprio leitor conhecerão o conteúdo exacto da súplica:

Vertia as palavras para dentro da orelha, um sussurro ininteligível, que tanto podia ser híndi como bengali, ou uma linguagem só dos dois conhecida, nascida e criada em anos de solidão. (...) Um céptico objectará que não se pode esperar muito de uma conversação destas, uma vez que o elefante não só não deu qualquer resposta à petição, como continuou a dormir placidamente. É não conhecer os elefantes. Se lhes falam ao ouvido em híndi ou bengali, sobretudo quando estão a dormir, são tal e qual o génio da lâmpada, que mal saído da garrafa, pergunta, Que manda o meu senhor. (VE:143-144)

Mais uma vez encontramos o recurso a um tom de fábula, e não é de estranhar, visto que este momento da narrativa exala um certo encantamento ao apercebermo-nos do código comunicacional tão particular que os dois companheiros mantêm. Mais tarde, arrependido de poder ter inculcado no elefante ideias não muito correctas, Subhro pede ao animal que ignore o que lhe pediu e revê na sua cabeça todas as demonstrações de entendimento entre ele e o elefante ocorridas na viagem, as quais justificam que continuem juntos. A dor de uma possível separação é aqui o indicador da relação

amorosa mais profunda de *VE*, a de dois companheiros que percorrem juntos as várias viagens a que vida os forçou.

3. A viagem do leitor: o sentimento de inclusão na narrativa saramaguiana

Como mencionado no primeiro ponto do segundo capítulo, o narrador das obras de Saramago é uma figura onnipresente e onnisciente, que vai narrando os acontecimentos que sucedem na trama e pontuando o discurso com comentários pessoais e valorativos. A voz do narrador é absolutamente “audível” nos enredos saramaguianos, e o leitor é permanentemente incluído no universo da história, uma vez que, muitas vezes, o narrador o interpela directamente. Por esse motivo, a viagem que o romance propicia excede os limites do universo de ficção. O leitor sente-se também implicado nas narrativas saramaguianas e estabelece com o narrador e a trama uma relação de companheirismo. Em Saramago, reforça-se especialmente a ideia de que a leitura de um livro é sempre uma viagem.

A leitura e interpretação de um texto implicam sempre a ideia de viagem. Viagem é um vocábulo real, no sentido em que «viagem» governa, domina, senhoreia um reino vasto e imponderável. Para além da noção de percurso, de caminho, quando ela se torna imagem e metáfora de um processo quer criador, quer crítico, pode significar o insuspeitado, o aventureiro em que podem esbarrar quer o texto no seu caminho em direcção à profundidade da sua própria lei constituinte, quer o autor no seu caminho em direcção ao texto, quer o leitor no seu mergulhar no texto. (Tavani, 1993:6-7)

Giuseppe Tavani aponta também que o facto de o leitor viajar dentro do texto pressupõe que o próprio texto viaje na cultura, na sociedade e na história que o abraçam. Trata-se novamente de uma multiplicidade de viagens, realizadas em diferentes planos, seja o plano da elaboração do texto, da recepção do texto ou, finalmente, das consequências que esse texto provoca na sociedade que o recebe, por meio do leitor que sobre ele pensou. Já em *A Jangada de Pedra*, Saramago alertava o leitor para a diversidade de viagens que se desenvolvem dentro de uma só, para a pluralidade que se esconde na aparente unidade:

(...) nenhuma viagem é ela só, cada viagem contém uma pluralidade de viagens (...). As viagens sucedem-se e acumulam-se como as gerações, entre o neto que foste e o avô que serás, que pai terás sido, Ora, ainda que ruim, necessário. (JP:332)

Também Luiz Fagundes Duarte estuda a pluralidade de Outros que se estabelecem entre o processo de surgimento da primeira ideia que resultará num texto e a recepção desse mesmo texto acabado. Segundo Duarte, primeiro aparece o “texto primitivo” ou “discurso interior”, que classifica como a ideia fundadora que surge no espírito do autor. Essa ideia é depois passada para o papel, sob a forma de notas ou esboços, que constituem o “genotexto ou texto em construção”, sendo depois elaborado o texto final que o leitor lerá (Duarte, 1985:499-500). Até que a obra terminada chegue ao leitor e aí inicie outra viagem, no âmbito da sua recepção por uma pessoa exterior ao autor, sofre um processo de aperfeiçoamento e reescrita que a vai transformando gradualmente em algo diferente do que era no início.

Centrando-nos no momento da leitura das obras de Saramago e no percurso que o leitor percorre desde a primeira frase da obra ao fechar do livro, importar sublinhar que a sua integração no universo ficcional do romance é especialmente tida em conta pelo autor. Muitas vezes, o leitor é surpreendido pela arte do narrador/autor em conseguir incluí-lo de forma tão íntima e próxima. Os dois transformam-se em companheiros de viagem, como se seguissem na mesma caravana, um contando uma história ao outro. Esta situação verifica-se especialmente em *A Viagem do Elefante*. Esta viagem romanceada está estruturada segundo uma cadência temporal muito fluida que contribui para que o leitor siga facilmente essa correnteza narrativa. A progressão da narrativa estabelece-se pela passagem do elefante e da comitiva por vários lugares e pela descrição das atribulações e descobertas da viagem. Ao mesmo tempo, o narrador vai analisando as atitudes das personagens e reflectindo sobre a vida e o ser humano, como acontece sempre nas obras de Saramago.

Neste livro, o leitor é convidado a participar dessas reflexões humanistas, porque sente que elas lhe são directamente dirigidas, mais uma vez como se ele e narrador participassem numa conversa de amigos. Assim, gera-se no leitor um sentimento de inclusão na narrativa, porque este sente que, aos olhos do narrador, não está coberto por um manto de invisibilidade e que, pelo contrário, está muito presente na cabeça do criador no momento da escrita da obra. Assim se explica que Saramago frequentemente

se dirija ao leitor, tentando adivinhar até o que este terá pensado na leitura de um momento particular do romance.

Quando o narrador se alonga em considerações sobre os diferentes significados que a medida de distância légua e outras, como o almude, poderiam ter em várias regiões de Portugal, antevê de imediato a pergunta que adviria à mente do leitor:

E como se entenderiam eles, perguntará o leitor curioso e amante do saber, E como nos entenderemos nós, pergunta, fugindo à resposta, quem à conversação trouxe este assunto de pesos e medidas. (VE:39)

Numa perspectiva autoral da obra, são partilhados com o leitor detalhes relativos à construção da mesma. O autor concede ao leitor vislumbres do seu processo de criação e propicia-lhe um conhecimento mais intenso do ofício de urdir um romance. Assim acontece com a intenção autoral de dar mais ou menos espaço a determinadas personagens. Quando a viagem do elefante começa, e a comitiva desaparece na curva da estrada perante os olhos de quem assiste à sua partida, é mencionada também a carruagem real, que se põe em movimento.

Dentro iam o rei de portugal, dom joão, o terceiro, e o seu secretário de estado, pêro de alcáçova carneiro, a quem talvez não vejamos mais, ou talvez sim, porque a vida ri-se das previsões e põe palavras onde imaginámos silêncios, e súbitos regressos quando pensámos que não voltaríamos a encontrar-nos. (VE:34)

O secretário de estado reaparecerá na trama e provará que algumas personagens reclamam o espaço que o autor já não pensava conceder-lhes. Também o leitor se dará conta de que mantém um lugar bem demarcado no romance, uma vez que é o destinatário explicitamente declarado das palavras do narrador. O receptor do texto sente-se numa viagem e, além disso, sente que está nela com o próprio narrador. Uma passagem especialmente reveladora desta inclusão de narrador e leitor na viagem ficcional que fazem as personagens ocorre imediatamente antes do episódio, a que já se fez alusão, em que um homem se perde no nevoeiro, sendo salvo pelo elefante. Depois, de ser atingido pelo coice do elefante, o padre é levado para a aldeia. Antes desse regresso ao povoado, o narrador avisa: “Já não estaremos aqui quando se organizar o regresso à aldeia” (VE:87). Quer com isto dizer que a caravana já terá prosseguido caminho, este ‘nós’ são as personagens viajantes, mas também o leitor e o próprio narrador. Contudo, apesar desta declaração, o narrador detém-se a descrever brevemente

o que acontecerá na aldeia e como será tratado o cura. Após esta descrição, a acção volta a incidir sobre a caravana andarilha, que, entretanto, já tinha avançado. O narrador alerta:

Vamos ter de correr para alcançá-la. Felizmente, considerando o pouco tempo que ficámos a assistir ao debate dos hérules da aldeia, o pessoal não poderá ir muito longe. (VE:88)

Esta estratégia narrativa é muito curiosa, uma vez que transmite ao leitor a sensação de que a trama evolui independentemente da narração do autor, como se, de facto, tivesse uma existência própria, que excede o autor que a cria. Claro que tudo é uma construção do próprio autor, que assim atribui à história e aos seus personagens mais realidade e mais movimento. É também uma estratégia para que o leitor se sinta incluído nesta viagem, tome parte na história com uma postura não apenas observativa mas também participativa, de um ponto de vista imaginado.

Outro momento em que o narrador encena a existência da história como sendo independente da sua voz sucede quando, depois da viagem de barco em direcção a Génova, o arquiduque vai ver como se encontra o elefante. Primeiro, existe a preocupação explícita de dar conta do que tinha acontecido com o carro de bois que tinha carregado a dorna de água e as forragens para o elefante até que este iniciara a sua viagem por mar. Informando que tudo corre bem na viagem de regresso da junta de bois a Valladolid, o autor faz uso de frases como “tranquilizemos os leitores”, ou “os leitores que desafoguem a preocupação em que têm estado a viver” (VE:172). Logo de seguida, o narrador anuncia que, pelo facto de se ter detido a explicar o destino do carro de bois, a acção presente acabou por não ser apreendida na sua totalidade.

Com estas explicações, aliás indispensáveis à tranquilidade presente e futura dos leitores, falhámos a chegada do arquiduque ao elefante, com o qual, aliás, não se perdeu muito, pois no decurso deste relato, entre o descrito e o não descrito, o mesmo arquiduque já chegou muitas vezes aqui e ali, sem surpresas, pois as pragmáticas da corte a tal obrigam, ou então não seriam pragmáticas. (VE:172-173)

Em *A Jangada de Pedra*, por seu turno, o autor decide abreviar o relato e fazer um salto na progressão da narrativa, para que a descrição da viagem que os quatro companheiros fazem para Ereira não se torne demasiado morosa.

Como em todas as viagens, sejam quais forem duração e percurso, aconteceram mil episódios, mil palavras, mil pensamentos, e quem disse mil diria dez mil, mas o relato vai arrastado, por isso tomo licença de abreviar, usando três linhas para andar duzentos quilómetros, fazendo de conta que quatro pessoas dentro de um automóvel viajaram caladas, sem pensamento nem movimento, fingindo elas, enfim, que da viagem feita não fizeram história. (*JP*:183-184)

Estas marcas discursivas que introduzem declaradamente o narrador e o leitor na narração da história funcionam como elementos de aproximação entre os intervenientes do processo da leitura. Neste caso, o autor/narrador estabelece uma familiaridade com o leitor, que, por sua vez, se apegue à obra que lê por se sentir incluído nela. Os comentários valorativos do narrador transmitem também a sensação de se estar permanentemente a aprender mais sobre a vida e o ser humano. A forma como são escritos provoca um sentido forte de cumplicidade, como se o leitor se apercebesse de que o narrador e ele se inserem num mesmo universo fundamental, o da humanidade, sendo natural que partilhem inquietações e incertezas. Trata-se, no fundo, do encontro de duas subjectividades. Saramago rejeita a ideia de que o narrador, enquanto entidade literária, tenha de ser objectivo. Como se diz a certo momento de *JP*, “a objectividade do narrador é uma coisa moderna, basta ver que nem Deus Nosso Senhor a quis no seu livro” (*JP*:281).

A “voz desconhecida”, com cujos comentários o autor pontua as suas tramas, pode ser tomada como a voz da consciência ou do senso comum. Introduce variadas vezes na narrativa uma reflexão sobre a vida, podendo ser interpretada como a voz que todos os seres humanos têm dentro de si, funcionando como uma espécie de guia e conselheira em momentos de incerteza.

Quando Pedro Orce dorme abraçado ao cão dentro do carro, como uma forma de afastar o seu sentimento de solidão, a “voz desconhecida” faz-se ouvir:

Pareceu a Pedro Orce, quando no carro entrou, que o cão ganira baixinho, mas terá sido alucinação sua, das tantas que nos acontecem quando queremos muito uma coisa, o sábio corpo apieda-se de nós, simula em si próprio a satisfação dos desejos, o sonho é isso mesmo, que é que julgamos. Se assim não fosse digam-me cá como seríamos capazes de aturar esta insatisfatória vida, o comentário é da voz desconhecida que fala de vez em quando. (*JP*:232-233)

A viagem do leitor através das obras de Saramago não se limita apenas ao enredo em questão, mas estende-se também a muitas outras peças de literatura que o autor convoca para construir a sua história. As influências literárias do escritor fazem-se

sentir nas suas obras, e a menção a algumas referências do panorama literário é explícita. Trata-se, portanto, de uma viagem intertextual criada pelo próprio autor e vivenciada pelo receptor da obra, cujas associações que poderá construir no decorrer da leitura se constituem elas próprias como outros tantos percursos. Assim, a leitura de uma obra ajuda a consolidar a fertilidade mental do indivíduo, porque aquilo que aprende nesse momento poderá muito bem surgir-lhe na mente tempos depois, num processo de associação livre. Essas associações, que tecem uma rede de referências pessoais importantes para o sujeito, revelam muito dele próprio, da sua natureza, dos temas que para ele adquirem preponderância na forma como se pensa e se avalia no mundo.

No *Le Magazine Littéraire* de Julho-Agosto de 2012, dedicado à viagem, aborda-se a “síndrome de Ulisses” como uma característica que rejeita a imobilidade e, pelo contrário, celebra a viagem como necessidade absoluta do escritor. Aliette Armel faz uma distinção curiosa entre o viajante e o nómada, que se prende precisamente com a designação desta síndrome, que remete para a viagem do herói da *Odisseia*.

Le voyageur se distingue en effet du nómade en ce qu’il integre la possibilité du retour dans son itinéraire, même si c’est pour mieux repartir (...) La relation que certains écrivains entretiennent avec le voyage touche donc à ce qui les constitue au plus profond de leur être, de leur manière d’exister et de leur art.” (Armel, 2012:50)

Esta ideia de que a viagem nunca acaba, como, aliás, Saramago já afirmava na sua *Viagem a Portugal* (VP:627), de que é preciso voltar a ver as mesmas coisa sob um prisma diferente, está na base da designação “síndrome de Ulisses”. Tal como o herói regressa a casa, pressentindo, todavia, que algo o impelirá a partir de novo, também o escritor viaja na construção da sua obra, sabendo já que, de seguida, haverá outra viagem em que embarcar. Como Maria Alzira Seixo assinala, o tema da viagem é caro a Saramago, que desenvolve grande parte das suas narrativas em torno desta premissa (Seixo, 1987:21). A sua arte desenvolve-se muito através desta temática, porque, no fundo, Saramago fala da vida e do homem, cuja existência se elabora precisamente através de um percurso continuado, suportando adversidades e rejubilando com alegrias, tal como acontece numa viagem.

A viagem intertextual que o leitor experiencia tanto na leitura de *A Jangada de Pedra* como de *A Viagem do Elefante* leva-o a diferentes universos autorais. Um deles é o universo clássico, com a referência sempre presente a *Odisseia*. Vale a pena lembrar

também a importância extrema da temática da viagem em muitos dos textos clássicos, que se estruturam precisamente em torno do percurso atribulado de uma personagem. Assim acontece, por exemplo, com a *Odisseia*, de Homero, e a *Eneida*, de Vergílio, cujos heróis sofrem atribulações e ultrapassam provações até conseguirem chegar a casa.

Em *JP*, as preferências intertextuais de Saramago são maioritariamente Homero, William Shakespeare e Miguel de Cervantes. Existe ainda uma menção muito curiosa a Charles Dickens, que surge no livro como um embaixador dos Estados Unidos da América (*JP*:395-396). Ulisses, herói da *Odisseia*, é inserido na narrativa de *JP* quando a península começa subitamente a “cair”, e o narrador logo tranquiliza os leitores com a indicação de que esse verbo não significa que a península está a ser engolida pelo oceano mas sim que está a mover-se para Sul.

tal calamidade não se produziu nem outra de calibre semelhante, seria do infortúnio o cúmulo de rematar-se a odisseia em submersão completa. Ainda que muito nos custe, já nos resignámos que Ulisses não chegue à praia a tempo de encontrar a doce Nausicaa, mas ao menos permita-se que o cansado mareante dê à costa na ilha nos Feácios (...) (*JP*:418-419)

As referências clássicas neste romance estendem-se também a algumas histórias mitológicas. *JP*, sendo um grande enigma do início ao fim, partilha com as histórias da mitologia clássica uma componente misteriosa e sedutora. Assim, não é de estranhar que, ao principiar-se o romance, a acção se localize em Cerbère, França, onde, misteriosamente, todos os cães nascem mudos e, de súbito, irrompem a ladrar. A figura mitológica do cão Cérbero, que guardava a entrada do inferno, é de imediato mencionada. Deste modo, o início deste romance situa o leitor na sua dimensão fantástica e enigmática.

Algumas personagens carregam também traços similares a outras personagens mitológicas ou presentes em narrativas clássicas. Miguel Alarcão encontra similaridades entre Maria Guavaira, viúva cujo novelo de lã não se extingue, e Penélope, também ela uma espécie de viúva, mas de um marido vivo, e tecedeira que desfaz de noite o que bordou de dia. A história de Maria e Joaquim pode assemelhar-se à de Ariadne e Teseu, uma vez que ambos se encontram através de um fio azul. Também segundo Miguel Alarcão, Joaquim Sassa pode ser comparado a Hércules ou a Sansão, devido à força com que aparentemente atira a pedra ao mar. Deste modo, são diversas as comparações que se podem estabelecer entre os personagens de *JP* e a mitologia clássica. Miguel

Alarcão reconhece também que esta obra não retrata apenas uma viagem exterior, mas desenvolve igualmente um percurso pela progressão íntima e interior dos seus protagonistas:

The somewhat magical nature of all these phenomena – and ‘magic realism’, with its use of fable and myth, has already been identified as a major literary influence on Saramago’s career – is undeniable (...) Incorporating as it does elements of fable, myth and romance, (...), it is also important to be aware that behind the outward form of a journey across the length and breadth of the former Peninsula, deeper layers of meaning can be discerned in the novel. Eventful and momentous as the journey itself may be, there is also ample scope for mutual and self-discovery as far as feelings and emotions are concerned; in a sense the voyage without matches the voyage within. (Alarcão, 1994:446)

A personagem Roque Lozano, que, juntamente com o seu burro Platero, se cruza com os restantes viajantes em direcção aos Pirenéus, pode ser vista como um eco de Sancho Pança, de *D. Quixote de La Mancha*. O autor faz mesmo menção ao cavalo Roncinante, quando descreve a cor do burro de Lozano (*JP*:410). Anteriormente, já referira D. Quixote a propósito da paisagem que os viajantes encontram em Ereira (*JP*:187).

O leitor encontra também vestígios da influência shakesperiana em diversas passagens de *JP*. Curiosamente, a certa altura, Saramago reúne a menção a *Fausto*, de Goethe, e a *Lady Macbeth*, de Shakespeare, numa mesma frase. No momento da escolha do nome para o cão recentemente aparecido na vida dos viajantes, Joana Carda inclina-se para designações mais bélicas:

Joana Carda hesita entre Fronteiro e Combatente, nomes de bélica ressonância que não parecem acertar com a personalidade de quem os sugere, mas a alma feminina tem profundidades insondáveis. Margarida ao tear vai lutar toda a vida para reprimir os ímpetos da Lady Macbeth que leva dentro, e até à sua última hora não terá a certeza de ganhar. (*JP*:351)

Sente-se de novo o tom reflexivo e perscrutador da natureza humana com que Saramago povoa todas as suas narrativas. É, portanto, compreensível que a lembrança das obras de Shakespeare, portadoras de uma sensibilidade palpável no que diz respeito às questões que a humanidade se faz a si mesma desde o início dos tempos, abunde nas suas obras. Em *JP*, além de *Lady Macbeth*, encontramos a menção a *Otelo* (*JP*:151). Também a frase “A minha sabedoria está-me aqui a segredar que tudo só parece, nada é” (*JP*:172), proferida por Joaquim Carda em resposta à declaração de José Anaiço,

“Invejar o que só parece ser, é trabalho perdido” (JP:172), traz ecos, pelo contraste, contudo, das célebres palavras de Hamlet para sua mãe, “Parece não, senhora, é; não conheço o «parece»” (Shakespeare, 1987:21).

Em *A Viagem do Elefante*, também existe a referência a Shakespeare, porque no percurso para Viena a caravana passa por Mântua e Verona, cidades onde se desenrola a acção de *Romeu e Julieta* (VE:187). Outras viagens intertextuais que o leitor pode fazer com base neste romance levá-lo-ão a Jonathan Swift e *As Viagens de Gulliver*, bem como a Homero, desta feita através da sua *Ilíada*. As duas referências surgem interligadas na trama. Para festejar a passagem de Salomão e do arquiduque austríaco pela cidade de Trento, é construído um elefante de madeira, cuja função é também a de servir de suporte aos fogos-presos que seriam lançados nessa noite. O autor associa-o de imediato ao cavalo de Tróia, mas salvaguarda as diferenças entre os dois, assinalando a dimensão reduzida deste elefante, em cuja barriga “não haveria espaço nem para uma esquadra de infantes, a não ser que fossem liliputianos, e então nunca poderiam ser tal, uma vez que a palavra ainda não existia” (VE:204).

A viagem do leitor por *VE* termina com a notícia da morte de Salomão, cujo desfecho pode ser considerado indigno por quem, ao longo de 258 páginas, já se afeiçoara ao elefante, com ele se equilibrara com magnífica elegância no convés de um navio, com ele subira as íngremes e gélidas montanhas dos Alpes. Dois anos depois de chegar a Viena, o elefante morreu. Foi esfolado, e as suas patas dianteiras foram decepadas, vindo a servir como recipiente para bengalas ou guarda-chuvas. José Saramago revela que foi precisamente o conhecimento desse fim caricato do elefante que o incitou a escrever esta obra. As patas do elefante, que tantos quilómetros tinham andado e tantas adversidades tinham ultrapassado, acabam por ter este destino fútil, como se o esforço do elefante não valesse nada, no fim das contas. Saramago considera que essa pode ser uma imagem para transmitir, no fundo, como a vida é vã, como é frágil, como o esforço e o sofrimento por que passamos se tornam insignificantes quando chegamos ao sítio aonde todos somos esperados: a morte.

O fim da viagem do elefante será também o fim da viagem dos homens, e é esse desfecho que motiva o mais profundo questionamento que a humanidade tem feito de si mesma, ao longo dos tempos. Saramago tem uma forma muito singular de olhar para a morte. Por ocasião da publicação de *As Intermittências da Morte* (2005), em que o escritor humaniza a morte, Saramago afirmou o seguinte:

A morte não anda por aí como se fosse algo exterior a nós. A nossa morte nasce connosco, nasce quando nós nascemos, levamo-la dentro, e durante esse tempo é apenas isso, morte. Até que chega o dia em que, ao tomar um nome (o nome da doença de que vamos morrer, por exemplo) se torna numa presença. A nossa «vingança», para chamar-lhe assim, é que essa morte não matará a ninguém mais, morrerá connosco. (Saramago, in página electrónica da Fundação José Saramago)

O documentário *José e Pilar* (2010), de Miguel Gonçalves Mendes, encerra com a imagem de José Saramago e sua mulher, Pilar del Río, caminhando abraçados por um aeroporto. O espaço privilegiado da partida e da chegada dos viajantes é percorrido pelos dois enamorados, na chegada de mais uma viagem em conjunto. Também a viagem dos homens acabará um dia. Tal como a história existe porque a vida precisa de relatos, também a vida existirá porque há viagens que têm de ser feitas.

CONCLUSÃO

No encerramento da viagem que também este trabalho foi, importa sublinhar os aspectos que adquiriram especial importância. O primeiro relaciona-se com a ideia de que a edificação de um ser humano é feita por diferentes tipos de viagem. Tratamos da viagem até ao seu semelhante, da construção de um percurso amoroso ou ainda, no que diz respeito a uma abordagem literária, da entrega de um leitor a uma obra, que segue com ávida curiosidade. *A Viagem do Elefante* coloca em questão a metáfora da vida como viagem, com as suas contrariedades e com a dureza do caminho que, por vezes, se apresenta ao indivíduo. A ideia do fim é muito importante para a compreensão desta metáfora, uma vez que, tendo de acabar-se a vida, também a viagem tem como destino a sua própria finitude. No entanto, o que realmente interessa, e que podemos aprender também através da literatura e dos universos ficcionados que nela encontramos, é o caminho, o processo de se ir construindo a viagem.

Outro aspecto importante na reavaliação da análise levada a cabo neste trabalho é a leitura do lugar, de um ponto de vista histórico, e o facto de essa leitura permitir um alargamento das possibilidades para a ficção na literatura saramaguiana. A preocupação do autor com a origem do mundo e dos homens e o especial enfoque que, em *A Jangada de Pedra*, é dado à reconstituição do lugar na época do homem primitivo revelam o alcance que a imaginação, neste caso construindo uma analepse do tempo, possui na forma como se vivencia mentalmente a paisagem exterior. Assim, o poder imaginativo do sujeito face a um lugar que poderá guardar lembranças de vivências suas retoma o conceito de “aura” de Walter Benjamin e a importância do instante irrepetível para a sacralização do espaço. Esta noção de uma transcendência invisível do lugar ocorre apenas na mente do sujeito, que ficciona também a realidade que lhe surge num plano físico e palpável do mundo.

José Saramago tinha como preocupação maior uma reflexão sobre a humanidade, sobre o ser-se humano, sobre a urgência da fraternidade na relação do Eu e do Outro. O papel da ética nas relações humanas tinha para o escritor toda a preponderância. Nos dois romances estudados neste trabalho, esse pendor humanista manifesta-se em cada relação entre os homens e também entre os homens e os animais. À medida que nos conta a história das personagens, o autor inclui-se no relato de forma evidente, revelando as suas profundas convicções sobre as incertezas, dificuldades, vilezas ou, ao contrário, sobre a nobreza e as maravilhas de que o ser humano é capaz. Apesar de poder parecer à primeira vista que estamos perante uma visão pessimista e desencantada da humanidade, na realidade, assistimos ao encantamento que a obra

saramaguiana produz no leitor por estabelecer com ele uma comunicação invisível. Em diversos momentos das suas obras, os homens redimem-se e restauram a confiança e o orgulho do leitor na humanidade. Por isso, o que permanecerá como inesgotável riqueza do discurso saramaguiano é um profundo entendimento dos homens.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS CITADAS:

- Alarcão, Miguel. 1994. "Iberianism revisited: José Saramago's *A Jangada de Pedra*". *New Frontiers in Hispanic and Luso-Brazilian Scholarship. Como se fue el maestro. For Derek W. Lomax in Memoriam*. Org. Trevor J. Dadson, R. J. Oakley, P. A. Odber de Baubeta. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, pp. 443-455.
- Arias, Juan. 2000. *José Saramago: O Amor Possível*. Lisboa: Publicações Dom Quixote
- Armél, Aliette. 2012. "De Montaigne à Le Clézio. L'invitation au voyage". *Le Magazine Littéraire*. N.º 521. Julho-Agosto. Paris: Shopia Publications, pp. 48-53
- Bacon, Francis. 1985. *The Essays*. Org. e intro. John Pitcher. London: Penguin Books
- Benjamin, Walter. 1992. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores
- Besse, Maria Graciete. 2004. "Viagem a Portugal de José Saramago une poétique du regard". *Estudos em homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 47-56
URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4372.pdf> (Acesso em: 26 de Março de 2012)
- Camões, Luís de. 1971. *Os Lusíadas*. [s. l.]: Parceria A. M. Pereira
- Cerdeira, Teresa Cristina. 2000. *O Avesso do Bordado. Ensaio de Literatura*. Lisboa: Editorial Caminho
- Corbey, Raymond e Joep Leerssen (org.). 1991. *Alterity, Identity, Image: Selves and Others in Society and Scholarship*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi

- Cristóvão, Fernando (dir. e coord.). 2009. *Literatura de Viagens: Da Tradicional À Nova e À Novíssima (Marcas e Temas)*. Coimbra: Almedina e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa
- Cristóvão, Fernando (coord.). 2003. *O Olhar do Viajante. Dos Navegadores aos Exploradores*. Coimbra: Almedina e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa
- Daniel, Mary L. 1991. "Symbolism and Synchronicity: José Saramago's Jangada de Pedra". *Hispania*, vol. 74, n.º 3, September, pp. 536-541
URL: <http://www.jstor.org/stable/344179> (Acesso em: 11 de Outubro de 2012)
- Duarte, Luiz Fagundes. 1985. "Do Autor ao Leitor: Uma Procissão de Outros". *Dimensões da Alteridade nas Culturas de Línguas Portuguesa – O Outro*. 1º Simpósio Interdisciplinar de Estudos Portugueses, Actas. Vol. 1. Lisboa: Departamento de Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp. 499-512
- Fussell, Paul. 1982. *Abroad. British Literary Traveling Between The Wars*. Oxford/New York: Oxford University Press
- Galani-Moutafi, Vasiliki. 2000. "The self and the other: Traveler, ethnographer, tourist". *Annals of Tourism Research*, vol. 27, n.º 1, January, pp. 201-224
URL: [http://dx.doi.org/10.1016/S0160-7383\(99\)00066-3](http://dx.doi.org/10.1016/S0160-7383(99)00066-3) (Acesso em: 4 de Junho de 2012)
- García Márquez, Gabriel. 2003. *Viver para contá-la*. Trad. Maria do Carmo Abreu. Lisboa: Publicações Dom Quixote
- Gómez Aguillera, Fernando (org.). 2010. *José Saramago Nas Suas Palavras*. Alfragide: Editorial Caminho

- Gómez Aguilera, Fernando. 2008. “Salomão como viagem, a nossa”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. N.º 994, 5-18 de Novembro, p. 17
- Hall, Stuart e Paul du Gay (org.). 2002. *Questions of Cultural Identity*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications
- Homero. *Odisseia*. 2003. Trad. e prefácio Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia
- Kipling, Rudyard. 1914. “Some Aspects of Travel”. *The Geographical Journal*, vol. 43, n.º 4, April, pp. 365-375
URL: <http://www.jstor.org/stable/1778368> (Acesso em: 27 de Fevereiro de 2012)
- Kuper, Adam. 1999. *Culture: The Anthropologists' Account*. Cambridge: Harvard University Press
- Lencastre, Maria Paula Trigo de Sousa. 1963. *O “Genius Loci” na Obra de Ficção de E. M. Forster*. Dissertação para licenciatura em Filologia Germânica. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
- Machado, Álvaro Manuel e Daniel-Henri Pageaux. 2001. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Editorial Presença
- Madruga, Maria da Conceição. 1998. *A Paixão segundo José Saramago*. Porto: Campo das Letras
- Martins, Manuel Frias. 2003. *Em Teoria (A Literatura)/In Theory (Literature)*. Porto: Ambar
- Michael, M. A. (org.). 1950. *Traveller's quest: original contributions towards a philosophy of travel*. London: William Hodge
- Milheiro, Jaime. 2001. *Sexualidade e Psicossomática*. Coimbra: Livraria Almedina

- Real, Miguel. 2012. *A Vocação Histórica de Portugal*. Lisboa: Esfera do Caos Editores
- Saramago, José. 2011. *Viagem a Portugal*. Alfragide: Editorial Caminho
- Saramago, José. 2010. *A Jangada de Pedra*. Alfragide: Editorial Caminho
- Saramago, José. 2010. *Deste Mundo e do Outro*. Alfragide: Editorial Caminho
- Saramago, José. 2008. *A Viagem do Elefante*. Alfragide: Editorial Caminho
- Saramago, José. 2002. *O Homem Duplicado*. Lisboa: Editorial Caminho
- Saramago, José. 2001. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores
- Saramago, José. 1999. *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Editorial Caminho
- Seixo, Maria Alzira. 1999. *Lugares da Ficção em José Saramago. O Essencial e Outros Ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda
- Seixo, Maria Alzira. 1987. *O Essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda
- Seixo, Maria Alzira. 1985. “Alteridade e Auto-Referencialidade no Romance Português de Hoje (a propósito das obras de J. Saramago, M. Cláudio e M.^a Gabriela Llansol)”. *Dimensões da Alteridade nas Culturas de Línguas Portuguesa – O Outro*. 1º Simpósio Interdisciplinar de Estudos Portugueses, Actas. Vol. 1. Lisboa: Departamento de Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp. 307-314
- Shakespeare, William. 1987. *Hamlet*. Trad. Sophia de Mello Breyner Andresen. Porto: Lello & Irmão Editores

- Siddall, William R. 1987. "Transportation and the Experience of Travel". *Geographical Review*, vol. 77, nº 3, July, pp. 309-317
URL: <http://www.jstor.org/stable/214122> (Acesso em: 27 de Fevereiro de 2012)
- Silva, João Céu e. 2009. *Uma longa viagem com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora
- Soares, Bernardo. 2006. *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim
- Tavani, Giuseppe. 1993. "Viagem abusiva de um filólogo nos universos saramaguianos". *Vértice*. Dir. Francisco Melo. II Série, N.º 52. Janeiro-Fevereiro. Lisboa: Editorial Caminho
- Thompson, Carl. 2011. *Travel Writing*. London/New York: Routledge
- Varela, Joana Morais (dir.). 1999. *Colóquio Letras. José Saramago: O Ano de 1998*. N.ºs 151/152, Janeiro-Junho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Vasconcelos, José Carlos de. 2010. *Conversas com Saramago. Os livros, a escrita, a política, o país, a vida*. Livro que saiu com a *Visão*, o *Expresso* e o *Jornal de Letras* nos dias 8, 11 e 15 de Dezembro, respectivamente.

OUTRAS REFERÊNCIAS:

“Romance inacabado de Saramago sobre o comércio de armas sai em 2012”

URL: <http://www1.ionline.pt/conteudo/130709-romance-inacabado-saramago-o-comercio-armas-sai-em-2012> (Acesso em: 1 de Dezembro de 2012)

Fundação José Saramago. URL: <http://www.josesaramago.org/>

Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa.
2002. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores

José Mário Branco. 1982. *Ser Solidário* (LP). Edição em CD de 1996